

Ezequiel Martínez Estrada: imágenes del *escritor*, entre el ensayo y la ficción

**Tesis para optar por el título
Magister en Letras Hispánicas
Facultad de Humanidades
Universidad Nacional de Mar del Plata**

**Tesista
Profesora María Lourdes Gasillón**

**Directora
Dra. María del Carmen Coira**

**Codirectora
Dra. Rosalía Baltar**

Mar del Plata, julio de 2015

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	4
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1. De la enunciación al autor: Martínez Estrada, una semblanza de ensayista	
1.1. El lugar de la enunciación.....	12
1.2. La figura del autor.....	15
1.3. El papel del intelectual.....	20
1.4. Del intelectual orgánico al escritor comprometido	21
1.5. El ensayo: un género de elaboración cognitiva.....	25
1.6. El ensayo en América Latina	29
1.7. Retrato de un escritor	31
1.8. Martínez Estrada en el campo intelectual argentino	50
CAPÍTULO 2. Martínez Estrada: la literatura al servicio de las ideas. Denuncia e interpelación en el ensayo	
2.1. Imágenes de un escritor	58
2.1.1. Primera escena: el profesor.....	59
2.1.2. Segunda escena: el crítico literario	67
2.1.3. Tercera escena: el académico.....	74
2.1.4. Cuarta escena: lector de la literatura universal	75
2.1.5. Quinta escena: el teórico de la literatura.....	89
2.1.6. Sexta escena: el amigo intelectual	95
2.1.7. Séptima escena: el intelectual revolucionario.....	109
2.2. El ajedrez, cuando el arte y la ciencia conviven	115
2.2.1. El derrotero de un juego intelectual	115
2.2.2. Un filósofo del ajedrez.....	116

2.2.3. Avatares de un manuscrito inconcluso	118
2.2.4. Matrices constitutivas del ajedrez	121
2.2.4.1. La ironía y la risa	122
2.2.4.2. Memoria, intuición e imaginación	122
2.2.4.3. La lucha de las inteligencias	127
2.2.4.4. El ajedrez, una obra artística y científica	129
2.2.4.5. Categorías físicas aplicadas al ajedrez	134
2.2.4.6. Las piezas	136
2.2.4.7. Aptitudes del buen ajedrecista	137
2.2.4.8. La importancia del error.....	141
2.2.4.9. Los temperamentos	144
2.2.5. El juego de las posibilidades.....	150
CAPÍTULO 3. Un sábado de pesadilla	
3.1. Crónica de un tiempo “glorioso”	153
3.2. La invasión de los “otros”	158
3.3. <i>Collage</i> ficcional.....	160
3.4. Memorias de una burocracia.....	165
3.5. Títeres de papel.....	170
3.6. Reflexiones finales.....	171
CAPÍTULO 4. “Marta Riquelme” o las memorias de un escritor	
4.1. La búsqueda de una identidad.....	173
4.2. Memoria y ficción.....	175
4.3. Subvertir las convenciones	178
4.4. La casa, cuna de la memoria	181
4.5. El juego de Marta, el juego de Ezequiel	183
4.6. Kafka argentino.....	185
4.7. La máscara de un escritor	186

CAPÍTULO 5. *El verdadero cuento del Tío Sam: la historia que no fue*

5.1. Artistas <i>revolucionarios</i>	190
5.2. Palabra e imagen: metáforas de una ideología.....	193
5.3. El cuento del tío... Samuel	200
5.4. El cuento se acabó.....	202
CONCLUSIONES. Géneros en tensión: entre el artista y el pensador	204
BIBLIOGRAFÍA	209

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo ha sido financiado por una beca doctoral otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Sin ese aporte, me hubiera sido bastante difícil terminar de escribir estas páginas, que resultan, a su vez, un paso previo a lo que será el cierre de la investigación, en un futuro, con la tesis de doctorado.

Son muchas las personas a las que quiero dar las gracias y dedicar estas líneas porque, con su apoyo incondicional, me fue posible producir. En primer lugar, destaco a mis padres, Luján y Nelson (uno de mis hermanos adoptivos), que siempre, desde hace años, cuando comencé en el ámbito de las letras, me ayudaron, entendieron e incentivaron a no decaer, a seguir, a trabajar con seriedad y honestidad, con un inmenso amor que les retribuyo. A Maxi, mi compañero de vida, mi amor, que también es un sostén imprescindible para mí, en todo momento dándome ánimo, escuchando y apoyándose en todo lo que hago y decido, con una mirada práctica y crítica que me hace ver las cosas de otra manera. También, quiero mencionar a Susana, Mabel, Mauri, Julia, Lorena, Mariana, Diego y mis sobrinos, a quienes quiero mucho y les agradezco el acompañamiento y su amor.

Deseo agradecer a mis directoras, las Dras. María Coira y Rosalía Baltar, que hace unos años me propusieron trabajar con ellas y desde ese momento, siempre me respaldaron e estimularon a crecer, a aprender, a investigar. Su experiencia, seguimiento, sugerencias y ayuda constante, no sólo en lo profesional, permitieron que logre dar forma a esta tesis.

A mis entrañables amigos y compañeros de ruta: Mariana Pozzoni, Virginia Forace, Patricia Leguizamón, Florencia Otero, Guillermo Donato y Gastón Galera; su cariño, las palabras de aliento, el intercambio de vivencias o la facilitación de bibliografía han sido motivadores para mí en este camino.

Le debo mi gratitud a todos los docentes e investigadores quienes, a través de consejos, evaluaciones y comentarios pertinentes, durante los años que transito la carrera, me han ayudado a encarar la investigación desde otro lugar, fomentando mi crecimiento profesional, en especial, las Dras. Mariela Rígano, por quien conocí a Ezequiel Martínez Estrada, y Carola Hermida, que me ha apuntalado con sus observaciones siempre pertinentes sobre mi producción.

Finalmente, dedico estas páginas a las integrantes del grupo “Estudios de Teoría Literaria”, del que me da mucha alegría formar parte: Estefanía Di Meglio, Natalia López, Belén Severini, Lucía Gandolfi, Lis Arougueti, Cintia Di Milta y Laura Franco, con las que se ha creado un ámbito de trabajo solidario, afable y de compañerismo que vuelven mucho más fácil y enriquecedora nuestra tarea cotidiana.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo pone en relación a tres relatos particulares de Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964). Su producción ficcional, en el marco del proceso de escritura propio, porta ciertos elementos comunes que posibilitan pensar en algunas características de la representación y autorrepresentación de la figura de escritor y su estrecha relación con la problematización de la realidad en las textualidades de un período específico de la literatura argentina, esto es, durante las décadas del '40 al '60. Este autor diseña un imaginario de *escritor* a partir de sus experiencias personales e ideología influidas, al final de su vida, por sus viajes a países como Rusia y Cuba, donde se desarrollaron sistemas políticos comunistas o inspirados en el Socialismo durante los años '50 y '60 (Saítta 2007).

A lo largo de la presente propuesta, se observarán cada uno de los elementos característicos de los textos analizados, disímiles entre sí pero con ciertos aspectos comunes, ya que reinterpretan de otro modo las nociones tradicionales de autor, narrador, personaje, capítulo, cuento, novela, historia, etc. para pensar la posición del escritor en su relación con sus recorridos espaciales y sus innovaciones formales. En el corpus aparece la representación de imágenes de personajes, sucesos históricos o categorías narrativas a partir de la utilización de procedimientos cada vez más experimentales. En las narraciones de Martínez Estrada hay una resignificación de la historia en un presente de escritura que se destaca por una realidad llena de incertidumbre y la información implícita: situación que justamente este autor quiere invertir, asumiéndose él mismo como el *encargado* de dar a conocer la verdadera situación a sus lectores y las causas que dieron lugar a ella.

Martínez Estrada fue un intelectual que recorrió dos destinos revolucionarios emblemáticos: la Unión Soviética y la Cuba sesentista. En principio, estos países ofrecían la concreción de una utopía imaginada desde hacía tiempo para todos sus ciudadanos. Ahora, los intereses comunitarios están por sobre los individuales, lo cual constituye una “garantía de felicidad” según los cronistas, políticos izquierdistas y pensadores atraídos por este nuevo sistema experimental, que les otorgaba una posición de poder sin precedentes (Saítta 2007). Sus crónicas, muy leídas, se convirtieron en las mediadoras entre los grandes tratados de ciencia política y el gran público, ávido de leer los relatos de una experiencia revolucionaria. En esta línea, es un escritor que durante sus últimos años adhirió a una facción política denominada de “izquierda”, factor que influyó en la narrativa producida durante esa época.

En segundo término, se advierte que en su producción hay otros elementos que problematizan el espacio propio del escritor y ponen en crisis las categorías e imaginarios sociales instaurados por el uso en el siglo XX. La búsqueda de una representación de la realidad problemática se halla en relación con una subjetividad construida a partir de personajes y recursos estilísticos que retoman y/o redefinen espacios concretos de enunciación. Al respecto, estos textos comparten ciertos elementos en un plano formal, pues no son propiamente cuentos sino, como propone Sebreli (1997: 139-141) para el caso de otro cuentista argentino contemporáneo: Bernardo Kordon, “relatos” lineales.

La hipótesis de trabajo que sostenemos es que Ezequiel Martínez Estrada propone una narrativa coherente con las reflexiones expuestas en sus ensayos sobre la literatura y el ajedrez. La originalidad e innovación de este escritor se va agudizando a medida que adquiere madurez, debido a que progresivamente invierte los esquemas de valores convencionales de autor, género, narrador, entre otros, para exponer una visión alternativa de la realidad con la que discrepa. Su producción narrativa presenta relatos cada vez más fragmentarios, extraños, difíciles de clasificar genéricamente, abundantes en información implícita, que terminan destacándose por el trabajo textual con materiales heterogéneos puestos a funcionar en una maquinaria lúdica.

En sus ficciones, el autor abandona el lugar del crítico moral serio y se posiciona en el papel del artista que, con mayor libertad expresiva, crea textos bajo la influencia kafkiana y de la lógica ajedrecista. Así, la literatura es concebida como un juego, cuyas reglas son la estética del fragmento, la incertidumbre, la ambigüedad, la experimentación y la novedad en los formatos utilizados, en especial, el caso de sus últimos textos, que un lector atento y participativo debe resolver. Además, los relatos evidencian un trabajo elaborado que moldea la subjetividad del escritor con una serie de recursos estilísticos recurrentes: la ironía, la parodia y la antítesis. Al mismo tiempo, el corpus analizado presenta una sutil ingenuidad e inocencia, moderadas por un tono humorístico y absurdo, que intenta mostrar indirectamente personajes y acciones perversas, usureras o malintencionadas.

Nos detendremos puntualmente en la práctica literaria de Ezequiel Martínez Estrada para definir el concepto de autor que maneja en sus propios textos narrativos. Con ese propósito, acotamos nuestro análisis a un corpus ficcional que evidencia características particulares y diferenciales dentro de su producción narrativa y, al mismo tiempo, son una prolongación de los conceptos teóricos, empíricos e intuitivos que desarrolla en sus ensayos (Earle 1996, Weinberg 2004, Orgambide 1997). Así,

abandonando los moldes tradicionales de los géneros literarios, él mismo se convierte en “diagnóstico y profeta de su época, y en esa función, la novela, el relato y el ensayo son [...] instrumentos dialécticos” (56). En consecuencia, es un intelectual coherente en sus ideas, que conecta temas, figuraciones e interpretaciones de su ensayística con la trama argumental de algunas ficciones.

Por consiguiente, nuestra reflexión no se realiza en forma aislada, sino que cada ficción se pone en diálogo con dos compilaciones póstumas de ensayos escritos a lo largo de su vida, que escapan al modelo del ensayo de indagación nacional, tan característico en este escritor como ya mencionamos. De esta manera, en el primer capítulo, nos centraremos en el recorrido teórico por los problemas más relevantes en torno a enunciación, autor e intelectual desde una perspectiva general para luego centrarnos en la emergencia de estos conceptos en Martínez Estrada. Nos parece importante, por otro lado, dar cuenta de una biografía que operará como telón de fondo de una obra ficcional y ensayística que se ha servido de ella para dotarse de sentido.

En el capítulo 2, nos detendremos en la observación de cómo en distintos planos textuales se van diseñando e instalando imágenes de la subjetividad: aspecto que dialoga, por una parte, con el texto inconcluso y fragmentario *Filosofía del ajedrez* (2008) –que permite entender aún más la definición de literatura y realidad social presentada por el intelectual santafesino– y en sus ensayos sobre Franz Kafka (1967), donde hay un reconocimiento de la relectura, reescritura y resemantización del concepto de *lo real* y el *realismo* del autor checo en sus propias narraciones (Anderson Imbert 1988). En estas reflexiones, Martínez Estrada no sólo declara que la intuición de Kafka para llegar a las verdades más importantes lo condicionó en la creación de sus cuentos, sino que también comparte con el colega europeo un sentimiento de desarraigo físico (vive fuera del país en el momento de su elaboración) y cultural: ambos se reconocen *extranjeros* en su patria y en su época. Se autoproclama como un artista *incomprendido* por sus pares que deliberadamente pretende escribir una literatura distinta y adherir a otra ideología, de corte revolucionario. No obstante, en realidad, con esta postura de *automarginación* física y literaria pretende ubicarse fuera del canon dominante en su tiempo, pero en definitiva, su principal objetivo será destacarse del resto y legitimarse a través del discurso narrativo como un excéntrico innovador. Además, otro punto de contacto entre ellos: el pesimismo existencial cifrado en la idea del fracaso y el desconcierto, que subyace en los protagonistas de las narraciones kafkianas, es absorbido y reelaborado con un estilo irónico propio por Martínez Estrada.

Desde ese lugar *fronterizo* (Orgambide 1997), presenta relatos fragmentarios, extraños, difíciles de clasificar genéricamente, con una estructura irregular, que componen discursivamente la imagen del narrador, los personajes y la atmósfera narrativa a partir de la relectura que se hace de Kafka y el análisis del juego del ajedrez, y en la que se expresa la construcción imaginaria del sujeto “Martínez Estrada”, en el marco de una mirada extravagante respecto del realismo convencional.

El tercer capítulo indagará el vínculo que el autor propone en sus ensayos entre el concepto y el sentido de *literatura* y *representación* en el marco de tres textos ficcionales que sirven a modo de casos. El primero de ellos es el cuento “Sábado de Gloria” (1944), publicado por primera vez en 1956, con un final abierto e inconcluso, aunque responde a los cánones tradicionales del género.¹ Sin embargo, su trama es efectiva en representar, mediante una técnica cercana al *collage* de citas e intervenciones del narrador, un mundo gobernado por las rigurosas leyes de la burocracia, que hostigan al hombre y lo desconciertan muchas veces. Martínez Estrada, en clave *apocalíptica*, revela cuestiones de la idiosincrasia argentina a través de las peripecias de un personaje que fracasa en el logro de sus objetivos y se pierde en los laberintos administrativos. En este extenso relato, que incluye una cuantiosa cantidad de referencias históricas entrecruzadas, el protagonista ignora las nuevas reglas del gobierno militar impuesto y su jefe, por lo tanto pasa a convertirse en un extraño en su propio territorio laboral (si bien hace años se desenvuelve allí). Todos los sucesos de un día sábado desconciertan y confunden a Julio Nievas, que no logra salir de la oficina y tomarse la licencia vacacional que esperaba tanto. En su lugar, paulatinamente, se lo describirá como un personaje que desconoce los manejos y las decisiones cambiantes de sus superiores, de quienes termina siendo víctima, en una atmósfera asfixiante teñida de condimentos oníricos o alucinatorios.

El cuarto capítulo muestra un punto de inflexión en la narrativa martínezestradiana. En esta oportunidad, veremos cómo un personaje ficcional construye una personalidad compleja a partir del registro escrito de sus recuerdos en un relato que, al mismo tiempo, caracteriza una figura autoral. Así, en el extenso cuento “Marta

¹ Juan Carlos Ghiano (1956: 147) aclara que este cuento fue concluido en 1944, según le comentó Martínez Estrada, pero fue publicado unos años más tarde, en 1956, al igual que el resto de sus “entretenimientos”, como el propio autor denominaba a sus ficciones narrativas. Andrés Avellaneda agrega que debe ajustarse la cronología de los relatos; así, “Sábado de Gloria” no pudo haberse finalizado en 1944, pues en él se hace referencia a hechos ocurridos posteriormente (2013: 144). Por su parte, toda la producción cuentística de Martínez Estrada apareció en la compilación de *Cuentos completos* (1975), que es nuestra fuente en este trabajo.

Riquelme” (1949), publicado en 1956, el concepto de memoria deberá ser reactualizado.² En principio, pese a las reiteradas aclaraciones contradictorias, la protagonista del cuento es la autora de unas supuestas *Memorias de mi vida* inéditas, cuya copia mecanografiada se ha perdido. Por lo tanto, vamos leyendo, a medida que avanza el texto, una serie fragmentaria de acontecimientos o momentos en la vida de Marta asociados con determinados afectos y sentimientos que van modelando su subjetividad. La duda constante sobre su vida, el destino misterioso de sus memorias y la muerte, enfermedad o ausencia de las personas que la conocieron alimentan el rasgo fantástico de la *nouvelle* que rápidamente abandona el molde autobiográfico –bajo la apariencia de un prólogo a cargo del narrador llamado Martínez Estrada–. Además, las *Memorias* de Marta pueden ser leídas en realidad como las *Memorias* de un escritor: en clave metatextual el prólogo o nota preliminar es una advertencia también, donde el autor empírico presenta una autorreflexión sobre su identidad literaria. Con ese fin, se esconde detrás de las máscaras de sus personajes, se desdobra en una mujer y un narrador que caracterizan su proceso de escritura narrativa y su interpretación. Así, a lo largo del relato, van desfilando los actores del teatro literario que componen esta pieza: autor, traductor, prologuista, transcriptor, editor, miembros de la imprenta y lector.

Siguiendo en esa inclinación ascendente a la experimentación formal, temática y estilística, un lugar especial dentro de la última etapa en la producción ficcional del intelectual nacido en Goyena merece el libro-álbum *El verdadero cuento del Tío Sam* (1963). En este capítulo, Martínez Estrada, ya claramente posicionado en una ideología socialista, se une con Maurice Sinet (Siné) para plantear una figuración de autor particular, resultado de una combinación de subjetividades: la de un escritor argentino y un dibujante francés. Desde el título, manifiestan su propuesta crítica que muestra un compromiso velado con el modelo revolucionario cubano, a través de un discurso aparentemente *inocente* o *infantil* a nivel superficial, que está acompañado por ilustraciones caricaturescas. A partir de ciertos recursos retóricos y estrategias semánticas ambos artistas, juntos en la Cuba de los ‘60, resignifican y ponen en crisis el discurso histórico canónico, el molde genérico del cuento infantil y el propio rol del intelectual contemporáneo.

Por último, esta investigación se cierra con el apartado de las conclusiones, donde establecemos los puntos de conexión, marcados por la hipótesis inicial, dentro del corpus

² Juan Carlos Ghiano (1956) aclara que este cuento fue concluido, según le comentó Martínez Estrada, en el siguiente orden: “Marta Riquelme” y “Examen sin conciencia” (1949).

textual analizado. Ello llevará a afirmar que Ezequiel Martínez Estrada fue un pensador, pero ante todo, un artista (como él mismo se definió) que utilizaba el ensayo para difundir sus opiniones y las reafirmaba, con una técnica más experimental y metafórica, en sus relatos ficcionales.

CAPÍTULO 1

De la enunciación al autor: Martínez Estrada, una semblanza de ensayista

Borges, al final de su vida, escribió elogiosamente sobre Martínez Estrada: “Almafuerte, pensando en Almafuerte, pudo escribir: ‘y como buen genio, contradictorio’. Mi recuerdo personal de Ezequiel Martínez Estrada, que fue sin duda un hombre de genio, confirma esa opinión”. También, lo siguiente: “Era, como yo, un autodidacta. Del todo ajeno al rigor azaroso de los exámenes y a esa *contradictio in adjecto*, la lectura obligatoria; sólo había interrogado los textos que realmente le interesaban, los que nos acompañarán hasta el fin”.

Christian Ferrer. *La amargura metódica* (2014: 343)

1. El lugar de la enunciación

La escritura es una marca diferencial del hombre: le permite expresar desde opiniones intrascendentes hasta los deseos más ocultos. Algunos la conciben como “el espejo del alma”, aquella que nos describe desde adentro, sin intermediarios; otros la usan como un arma poderosa capaz de herir más que el disparo de una escopeta; y otros, en cambio, la necesitan para gritar sus ideas y difundirlas. En fin, la escritura es un bien que nos pertenece, nos identifica como seres humanos, y todos (por lo menos los que accedimos a una educación letrada) disponemos de ella según nos convenga. Ahora bien: ¿qué significa ser escritor? ¿Quién o quiénes se dedican profesionalmente a esta tarea? A lo largo del tiempo, este rol ha sido redefinido constantemente según la época y el lugar donde se instalara la problemática.

En principio, por ejemplo, desde la lingüística, Émile Benveniste (1977) explica que la enunciación consiste en el acto de producir un enunciado: es utilizar y poner en funcionamiento la lengua en una situación determinada. Ello convierte a la enunciación en un discurso que instala la presencia de un locutor/emisor o escritor —en nuestro caso, para referirnos al texto escrito, si bien Benveniste no se explaya con profundidad— y un auditor/receptor o lector esperable que reciba el enunciado; a partir de allí, es probable una nueva enunciación por parte del auditor.³ Cada vez que se realiza la enunciación, el locutor (real o imaginario, individual o colectivo al igual que su interlocutor) se apropia

³ Benveniste (1977: 91) distingue en un breve párrafo entre la enunciación hablada y la escrita, pues la última tiene dos planos: el escritor es el *yo* emisor en primera instancia y en el interior de su texto, se *enuncian* individuos (en el caso de la ficción, por ejemplo, corresponde a los personajes).

del aparato formal de la lengua para implantarse en el discurso a través de indicios que señalan una referencia determinada. Es decir, el locutor se declara como tal en la enunciación e inmediatamente, instituye la presencia de otro que lo escuche/lea en esta estructura dialogal que permite a ambas figuras ser protagonistas alternativamente. En primer lugar, las formas de *ostensión* más visibles son los *indicios de persona* presentes en los pronombres personales y demostrativos: el *yo* denota al individuo que emite enunciados a un *tú*, que funciona como receptor en este proceso. Además, el *ego* establece el discurso en un presente específico, que tiene que ver con su ahora, el momento en el que está *creando* la enunciación. Para ello, se vale del paradigma de los tiempos verbales que le provee la lengua. La temporalidad es una indicación que emana de la propia enunciación: a partir de y por ella, según el momento en que aparezca, se instauro un presente formal nuevo, un *aquí-ahora* que servirá como marco de referencia al *yo* para elaborar sus enunciados y situarse en un espacio-tiempo determinado. Como complemento de lo anterior, el locutor tiene a su disposición una serie de *modalidades formales* instituidas en la enunciación a través de los modos verbales (indicativo, subjuntivo e imperativo, por ejemplo, en español), que manifiestan sus actitudes frente al enunciado; es decir, expresan su afirmación, deseo, espera, etc. sobre determinado hecho, persona, objeto, entre otros, reforzados muchas veces por adverbios que indican también una idea de duda, negación, posibilidad, mandato, etc. Estos elementos surgidos en la enunciación establecen las condiciones fundamentales para la aparición de funciones sintácticas empleadas por el emisor con el objetivo de influir de diferentes maneras en su interlocutor. En las manifestaciones orales y escritas, hay tres funciones básicas que estructuran los intercambios: *aserción*, concebida para expresar una certidumbre positiva o negativamente; *interrogación*, construida con la intención de recibir una respuesta; e *intimación*, que implica un llamado de atención u orden al destinatario del enunciado.

Asimismo, la idea del uso de la lengua entendido en términos de la expresión de enunciados orales o escritos, particulares y concretos, es desarrollada por Mijaíl Bajtín en *Estética de la creación verbal*. Allí da una “vuelta de tuerca” a las “ficciones abstractas” que ha construido la corriente estructuralista y la lingüística tradicional para la comunicación humana, desde Ferdinand de Saussure en adelante: las nociones de hablante y oyente. Bajtín sostiene que durante el momento de la comunicación discursiva el oyente percibe el significado pero a la vez responde de manera activa: está conforme o no con lo dicho, lo puede completar, ignorar o partir de él, prepararse para una acción y luego, necesitará una contestación nuevamente. En toda esa comunicación, a cada

enunciado le corresponde una respuesta y de esa manera, el oyente pasa a ser hablante y al revés, en reiteradas ocasiones: “Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados” (255). En este marco, suele suceder también que no siempre haya una respuesta inmediata en voz alta, sino una comprensión silenciosa, pero en ambos casos lo que se ha escuchado y comprendido repercute en la conducta de quien recibe el mensaje y en los discursos siguientes.

Para Bajtín, la oración (unidad de la lengua que no provoca una respuesta) se diferencia del enunciado, que es la “unidad real de la comunicación discursiva” (257) y le pertenece a un sujeto específico: la alternancia en los hablantes determina los rasgos y las fronteras de los enunciados, pero también las condiciones y la situación –realidad extraverbal– de la comunicación define el carácter de los enunciados.⁴

Por otra parte, en cada enunciado podemos discernir una intención o voluntad discursiva de los interlocutores, que condiciona la elección del objeto y sus sentidos según la situación de la comunicación. Además, esa voluntad discursiva del hablante se ve realizada en la selección de un género discursivo concreto, conforme a la especificidad de una esfera discursiva dada y la situación, la temática y los participantes de la comunicación, quienes involucran la emotividad y la expresividad en las intervenciones. Ello lo lleva a Bajtín a la siguiente conclusión: “Nos expresamos únicamente mediante determinados géneros discursivos, es decir, todos nuestros enunciados poseen unas formas típicas para la *estructuración de la totalidad*, relativamente estables. Disponemos de un rico repertorio de géneros discursivos orales y escritos” (264). No sólo las formas gramaticales estructuran el discurso, sino también los géneros discursivos, desde los cotidianos y primarios, de respuesta inmediata (diálogos, cartas, diarios, etc.) hasta los secundarios, que son más serios, convencionales y complejos, en general, de naturaleza escrita (como los géneros literarios, los trabajos científicos y las comunicaciones culturales más desarrolladas).

⁴ Al respecto Bajtín amplía: “La gente no hace intercambio de oraciones ni de palabras en un sentido estrictamente lingüístico, ni de conjuntos de palabras; la gente habla por medio de enunciados, que se construyen con la ayuda de las unidades de la lengua que son palabras, conjuntos de palabras, oraciones; el enunciado puede ser constituido tanto por una oración como por una palabra, es decir, por una unidad del discurso [...], pero no por eso una unidad de la lengua se convierte en una unidad de la comunicación discursiva” (261).

2. La figura del autor

Sobre esta base señalada, se hace imperativo redefinir los componentes del proceso de la enunciación al detenerse en el paradigma de la literatura. Así, el locutor corresponde al autor de un texto que escribe para un lector.⁵ No obstante, problematizamos esta noción bastante moderna en Occidente (surgida a partir de fines del siglo XVIII, con la idea del artista romántico), que apunta al sujeto productor de una obra literaria o ensayística. Por ejemplo, en una perspectiva deudora del materialismo histórico, entre quienes se destaca Lucien Goldmann, el autor es entendido como un sujeto social que crea su obra en un medio específico y en el interior de determinado sistema literario que lo delimita; por lo tanto, el texto resulta la producción práctica de un individuo socialmente definido, transindividual y que responde a una conciencia colectiva.

Asimismo, en los últimos tres siglos, otra perspectiva incluye bajo este término a quien escribe el texto pero también a su primer propietario intelectual y material. Por ende, empiezan a jugarse, en esta tendencia, los derechos sobre el texto: el autor se constituye de esa forma en el poseedor y tiene la obligación de transferirlo a otros miembros del circuito editorial, que lo difunden (Altamirano y Sarlo 1990: 11-13).

Durante el siglo XX, la consideración de la autoría retorna a la escena crítica de manos de –entre otros– Michel Foucault y su conocido ensayo *¿Qué es un autor?* (1969). Aquí, el pensador francés señala que la instauración de este concepto constituye una marcada individualización en la historia de las ideas y los conocimientos; a partir de él, en la cultura occidental, se comenzaron a pensar cuestiones relativas a la autenticidad y la atribución, es decir, el foco empieza a ser el vínculo entre “el hombre-y-la obra” (10). Sin embargo, Foucault (y la corriente del Postestructuralismo) genera un quiebre cuando habla de una escritura concebida como juego de signos en la que el sujeto escritor comienza a desvanecerse. El texto adquiere mayor importancia: desaparecen los vestigios individuales del autor, que representa ahora “el papel del muerto en el juego de la escritura” (Foucault 1969: 13).

⁵ En palabras de Eco (2013: 69-76), todo texto debe ser *actualizado* por su destinatario, pues contiene muchos elementos *no dichos*, no manifiestos en la superficie, y es necesario que alguien los ponga a funcionar a la hora de la interpretación. Ante ello, se requiere un lector cooperativo que actualice su enciclopedia para lograr el trabajo de inferencia, aunque varias veces la competencia del destinatario no es semejante a la del autor. En consecuencia, el escritor debe pensar en una estrategia que prevea un *lector modelo* con las competencias necesarias (lengua, enciclopedia, léxico y estilo) para interpretar su texto.

Al mismo tiempo, ¿qué sucede con el nombre del autor? El responsable del texto tiene dos nombres: uno como autor y otro como propio, que señalan y describen a quien denominan. No obstante, el nexo que une al individuo con ambas designaciones no es el mismo. El nombre del autor no es un nombre propio ni un elemento en el discurso exactamente, sino que tiene una función clasificatoria, o sea, permite delimitar ciertos textos, agruparlos y ponerlos en relación. Si hablamos de *Hamlet*, *Romeo y Julieta* o *Sueño de una noche de verano*, por ejemplo, pensamos en William Shakespeare; si hablamos de *El castillo*, *La metamorfosis* o *El proceso*, sabemos que esos textos pertenecen a Franz Kafka. No estamos tratando con un discurso cotidiano, pasajero, sin importancia; por el contrario, se trata de textos codificados en determinada cultura, que adquieren un estatuto, una valoración particular, y condicionan su recepción. El nombre de autor delimita y caracteriza los textos dentro de una sociedad, una cultura, un sistema jurídico e institucional. Por lo tanto, algunos discursos constan de una “función de autor” pero otros, no (por ejemplo: una carta privada, un contrato, un poema anónimo, etc.).

En el caso de los textos literarios con una función autor marcada, ella es la que permite su circulación y funcionamiento en una sociedad dada. Foucault le adjudica una serie de rasgos principales: la función autor establece una forma de propiedad (en especial, desde fines del siglo XVIII), que no es constante ni universal en todos los discursos. En el circuito literario se volvió casi imprescindible leer un texto y conocer la función autor en él. Además, no se trata simplemente de la atribución de un discurso a un sujeto, sino que detrás de tal asignación autoral hay una operación compleja de proyección de un tratamiento, rasgos, rupturas y continuidades determinadas en un conjunto de textos, variable, a su vez, según la época y el género del discurso.

De esta manera, en los textos desprovistos de esta función, hay elementos gramaticales, como los que mencionamos al hablar de Benveniste (pronombres, adverbios y conjugación verbal), los cuales remiten al hablante “real” y al contexto de producción del discurso. Por el contrario, en aquellos con una función autor evidente, la reconstrucción de los signos que remiten a ese creador es más engorrosa, más elaborada muchas veces. Así, en la narrativa, los pronombres, los verbos y los datos espacio-temporales no tienen como referencia al escritor, en su lugar, se construye la imagen de un *alter ego*, el narrador, que dista poco o mucho del autor real.⁶ En la escisión entre el

⁶ En los '70, Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov afirman: “El ‘narrador’ de un texto no es, en efecto, otra cosa que un locutor imaginario, reconstituido a partir de los elementos verbales que se refieren a él. [...] No bien el narrador está representado en el texto, debemos postular la existencia de un autor implícito en

escritor empírico y el narrador se encuentra, precisamente, la función autor según Foucault. Sin embargo, este fenómeno excede lo literario y afecta a todo tipo de discursos provistos de ella, donde hay una pluralidad o dispersión del *ego*. En otras palabras, esta función puede referir a varios *egos* o *posiciones-sujetos* simultáneos que ocupan distintas clases de individuos (1969: 29).

Como contrapartida, Roland Barthes, sostiene que el texto —entendido en términos de campo epistemológico que está sostenido en y por el lenguaje— “se lee sin la inscripción del Padre” (1987: 78). En esta postura, el autor no es el propietario del texto ni tiene derechos sobre él. El texto es una red signifiante, donde la *intertextualidad* (Kristeva 1978) subvierte la filiación, elimina la herencia.⁷ El texto se convierte en un tejido de citas, un entramado complejo de significantes que provoca la diseminación de sentidos. En este tipo de escritura múltiple el lector debe *desenredar* los sentidos, interpretar las huellas textuales, pero no *descifrarlos* al estilo de un detective. El lector y su experiencia cobran un nuevo protagonismo; por esa razón, Barthes habla, al igual que Foucault, de la “muerte del autor” (1987: 65-71) que está proporcionada ya desde el sistema lingüístico.⁸ Nuevamente, recordamos que la enunciación es un proceso vacío que funciona sin la necesidad de que los interlocutores tengan una referencia de persona “real”. Desde el aparato gramatical, el autor es quien escribe; el *yo* es el que expresa *yo*, porque el lenguaje “conoce un ‘sujeto’, no una ‘persona’” (Barthes 1987: 68). Excepto cuando forma parte de la enunciación, el sujeto es una categoría vacía que necesita del proceso enunciativo para ser definido.

Por su parte, Roger Chartier (1994: 43-44) agrega que durante los últimos años se ha instalado en la crítica la imagen de un autor *dependiente y forzado*. El escritor no gobierna el sentido de su texto ni impone sus intenciones a los lectores o a aquellos que manejan el circuito editorial; y al mismo tiempo, está sometido a las determinaciones

el texto, el que escribe y que en ningún caso debe confundirse con la persona del autor empírico: únicamente el primero está presente en el libro” (2014: 368 y 370).

⁷ En ese sentido, Gerard Genette prefiere utilizar el término *transtextualidad* —acuñado por él— para referirse a “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”. Al tratarse de un concepto muy amplio, incluye entre las cinco clases de relaciones transtextuales a la intertextualidad propiamente dicha, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad (1989: 9-17).

⁸ Fuera del Estructuralismo de los ’60, el estudio del autor deja de ser el eje central de las corrientes críticas; en su lugar, llega al reinado la figura del lector, que adquiere diferentes denominaciones y alcances según el enfoque tratado. Así, por mencionar algunos, en investigaciones sociológicas se habla de *lector empírico*; la fenomenología de la literatura analiza el *lector implícito*; la “estética de la recepción aborda la cuestión precisamente en el marco de la historia de la recepción literaria: consideran la relación históricamente constituida entre un texto y el “horizonte de expectativas” de sus lectores, que involucran las referencias y las convenciones compartidas entre ambos términos; y como vimos, Umberto Eco reconoce al lector como una función textual (Chartier 1994: 42-43; Coira 2006: 29-30).

heterogéneas que influyen en la producción literaria (categorías, géneros, experiencias, mercado, entre otros). Volviendo a Bajtín (2013), el crítico considera importante entender el contexto donde tiene lugar la creación literaria y la estructura axiológico-semántica que la sostiene. El artista trabaja con la lengua para producir un texto en el marco de un contexto de valores estrictamente literario, que no coincide absolutamente con el contexto real del autor: “Un acto creativo real del autor (y en general todo acto) siempre se mueve en los límites (valorativos) del mundo estético, de la realidad de lo dado (la realidad de lo dado es una realidad estética)” (176). Dentro del planteo bajtiniano, el autor no debe ser confundido con la “persona”: tiene entidad dentro del mundo de héroes que crea – independientes de él– o cuando es objetivado parcialmente como narrador.⁹

Desde el enfoque de la sociología de la producción cultural, Pierre Bourdieu (1971) destaca el vínculo entre el creador y su obra, que está influido por las relaciones sociales donde se lleva a cabo la creación. En otras palabras, el autor es definido y afectado según su posición dentro de la estructura del *campo intelectual*, formado por *líneas de fuerza* –entendidas en términos de agentes– que lo incluyen o lo expulsan según los mandamientos del *inconsciente cultural* y el poder que tenga. El campo intelectual es una especie de conjunto dentro del espacio social –y a la vez, subdividido en el campo literario, científico, artístico, etc.– con sus reglas e instituciones propias. Aquí, los intelectuales monopolizan la producción de bienes simbólicos en el orden de la cultura legítima y establecen estrategias según la posición que cada uno de sus actores ocupe en el campo (Altamirano 2013: 92-94).

Recién cuando la esfera cultural empezó a liberarse de la tutela del poder económico de la aristocracia y la Iglesia, pudo configurarse como un campo legítimo, independiente, con “instancias específicas de selección y de consagración propiamente intelectuales” (Bourdieu 1971: 136). De esta forma, a lo largo del tiempo, comienzan a multiplicarse los procesos consagratorios a través de, por ejemplo, la aparición de academias, cenáculos y salones artísticos. Asimismo, va creciendo la difusión de la cultura mediante la construcción de teatros, casas editoriales y asociaciones científicas y culturales, todo ello acompañado por el incremento del público cada vez más

⁹ Esa independencia es relativa porque el propio Bajtín reconoce que a veces el autor puede utilizar a sus personajes como portavoces de sus ideas, pero esto no sería un principio de actitud estéticamente creativo. No obstante, en esos casos, independientemente de la conciencia del autor, hay una adecuación de la idea que se quiere transmitir a la totalidad e individualidad del personaje (2013: 19-20).

diversificado. En este contexto, el campo intelectual se convierte en un sistema complejo, con su lógica propia, menos dependiente de influencias externas.

Tales condiciones permitieron la aparición del intelectual autónomo desde el siglo XIX, quien comienza a regirse por los requerimientos de su proyecto creador y manifiesta una actitud diferente respecto del público. Anteriormente, el artista frecuentaba un pequeño círculo de lectores que emitía consejos y críticas. Desde el Romanticismo en adelante, el autor es consumido por una “masa indiferenciada, impersonal y anónima de lectores sin rostro” (Bourdieu 1971: 141): el público, que oficia de árbitro. En consecuencia, el mercado artístico hace su aparición en escena y completa la formación de los agentes del campo intelectual, que están mediatizados por las relaciones dentro de este sistema y la pugna por la legitimidad cultural.¹⁰ Por consiguiente, el artista debe afrontar la repercusión de su obra en la sociedad: su éxito o su fracaso, las interpretaciones posteriores de la crítica y la representación o expectativa que el público se haga sobre ella. Todo ello configura el proyecto creador, donde confluyen las necesidades del texto creado y las *restricciones sociales* que la determinan desde fuera. Los discursos críticos sobre la obra y los vínculos editoriales constituyen, así, una *objetivación del proyecto creador*, que define al autor y su producción, es decir, construye el *sentido público* de ambos. Ello influye en el juicio colectivo y la consagración o desestimación posterior de los textos publicados (1971: 152-153).

Hasta aquí hemos visto brevemente que el concepto de *autor* –moderno y reciente– es complejo. La independización del artista ha sido progresiva y se ha transformado en los últimos tiempos: durante la Edad Media y el Renacimiento, por ejemplo, no se concebía la idea de un sujeto creador autónomo, sino que estaba sometido a los requerimientos cortesanos o eclesiásticos que lo financiaban económicamente y condicionaban el contenido de sus textos.

Luego, esa situación cambió: el autor nació y creció como un genio creador, que domina y decide el sentido de su obra. No obstante, la Revolución Industrial y el Capitalismo lo condicionaron; está subordinado a nuevas reglas y a otros agentes culturales. El proyecto creador está definido por la recepción y el juicio de los lectores,

¹⁰ Bourdieu aclara el alcance de este término: *legitimidad* no es entendida aquí en términos de *legalidad*. Por el contrario, hace referencia a que todo sujeto está posicionado en un campo cultural, sometido a una serie de reglas que lo califican y jerarquizan (163). Este concepto lo toma de Max Weber y lo resignifica en su análisis de la cultura que, según Bourdieu, tiene su propio orden, donde los bienes simbólicos se distribuyen de manera desigual. En consecuencia, los dominadores instituyen una cultura de referencia, legítima, que pretende ser válida para todos (Altamirano 2013: 92-93).

los críticos y los integrantes del mercado editorial; por ende, ellos deciden sobre la apoteosis o el olvido de ciertos textos y autores, según los diferentes momentos y lugares.

3. El papel del intelectual

Ahora bien: ¿en qué momento empieza a entenderse al autor como un intelectual? Carlos Altamirano (2013: 17) apunta que este concepto “multívoco” es bastante nuevo; sus primeras apariciones en los diccionarios datan del último tercio del siglo XIX. Además, en la tradición, la noción comenzó a difundirse a partir del año 1898, en Francia, a partir del debate generado por el “caso Dreyfus”.¹¹ Anteriormente, la palabra circulaba en el ámbito francés marginal, especialmente, en revistas de la vanguardia simbolista y anarquista (Charle 2009). Con el debate instalado en la élite cultural francesa finisecular, la palabra *intelectuales* apareció en un editorial de *Le Journal* del 1° de febrero de 1898, escrito por Maurice Barrès. Posicionado en el bando de los *antidreyfusards*, Barrès adoptó el vocablo en el título (“La protestation des intellectuels!”) para descalificar y ridiculizar a los firmantes de un petitorio anterior que exigía una revisión del “caso Dreyfus” en la justicia. Al poco tiempo, Georges Clemenceau, jefe de redacción del diario *L’Aurore* se refirió a él y los signatarios –escritores y científicos– como intelectuales que defienden una idea de manera persistente. Ante ello, los dreyfusistas se apropiaron del término para replicar a Barrès. En consecuencia, este debate dio origen al mismo tiempo a una mirada positiva y otra negativa sobre un nuevo actor colectivo: los intelectuales (Altamirano 2013: 19-23).

Más allá de la contextualización histórica, actualmente la calificación de *intelectual* a determinadas personas no supone una clasificación socio-profesional ni una ocupación específica. En el ámbito de las “profesiones del intelecto”, ser un intelectual significa tener un comportamiento determinado en los debates de la esfera pública. Como

¹¹ “En 1894 el capitán del ejército francés, Alfred Dreyfus, alsaciano y de origen judío, había sido arrestado bajo la acusación de haber entregado información secreta al agregado militar alemán en París. Pese a la fragilidad de las pruebas, un consejo de guerra lo halló culpable de alta traición y lo condenó a cumplir cadena perpetua en la Isla del Diablo, tras ser despojado de sus grados militares. Sólo la familia cree en su inocencia y se moviliza para lograr la reapertura de la causa buscando apoyo en el mundo político y en la prensa. Aunque en 1896 el descubrimiento de nuevos indicios da sustento a la demanda de los Dreyfus, la justicia militar francesa [...] se niega a revisar el caso y a investigar las pruebas que señalan a un nuevo sospechoso, el comandante Walsin Esterházy. Para los jefes militares, la admisión del error afectaría la autoridad del ejército. No obstante, la labor de los familiares y los rumores sobre ocultamientos y manipulaciones lograron trascender el escudo de silencio con que las autoridades habían rodeado el *affaire*, y algunas personalidades se sumaron al reclamo de reabrir la causa” (Altamirano 2013: 18).

grupo, sus integrantes no constituyen una corporación ni adquieren este título en ninguna universidad o academia, sino que se los incluye por tener “conocimientos especializados y aptitudes cultivadas en diferentes ámbitos de expresión simbólica; no son *necesariamente* científicos, eruditos o artistas de genio, aunque algunos sí lo sean” (cursivas del autor) (Altamirano 2013: 112).¹²

4. Del intelectual orgánico al escritor comprometido

Antonio Gramsci (1891-1937) es uno de los pensadores europeos que tempranamente reflexiona sobre la esencia del intelectual; emplea el término en varios textos redactados antes y después de ser detenido e incomunicado (desde 1926 hasta 1937, cuando cumple su condena pero a los pocos días, muere). En 1926 escribe un pequeño ensayo titulado “Algunos temas de la cuestión meridional”, que quedaría inconcluso, del cual hoy contamos con ciertos fragmentos. Allí, el pensador italiano caracteriza la construcción social de la Italia sureña, de naturaleza agraria, y en ella distingue tres estratos: una gran cantidad de campesinos, intelectuales de la burguesía rural y los grandes terratenientes con sus representantes intelectuales. La masa del campesinado, dice Gramsci, es numerosa pero no puede expresar de manera uniforme sus necesidades y pretensiones, por eso los intelectuales son los encargados de difundirlas. Finalmente, los terratenientes y los grandes intelectuales dominan y reúnen todas las manifestaciones en el campo político e ideológico. Al mismo tiempo, agrega que en los países donde se desarrolló el sistema capitalista, la naturaleza del grupo intelectual ha sido transformada: la industria introduce el “organizador técnico, el especialista de la ciencia aplicada” (2014: 195). Antes del desarrollo industrial capitalista, el intelectual era un dispositivo de organización en una sociedad campesina y artesanal; la clase dominante creaba un intelectual a su medida que coordinaba el comercio y el Estado. Éste es el caso de la Italia meridional de los años ’20, pues la agricultura seguía siendo una actividad predominante. Aquí, el intelectual de la “vieja escuela” –procedente del estrato burgués rural, que posee

¹² Altamirano afirma que la universidad, muchas veces, otorga a los intelectuales un título profesional, pero durante bastante tiempo, la figura del autodidacta coexistió con la de los diplomados (2013: 112). Un ejemplo de ello fue Ezequiel Martínez Estrada quien, como veremos más adelante, ni siquiera culminó sus estudios secundarios; sin embargo, dictó clases en el Colegio Nacional de La Plata y en sus últimos años, fue miembro de la Universidad del Sur aunque no ostentaba ningún título académico.

tierras pequeñas pero no las trabaja– actúa como intermediario entre la administración pública y los labradores.

Más adelante, agrega que el grupo social de los intelectuales tiene un desarrollo moroso respecto de otras clases debido a su naturaleza y función a lo largo de la historia. Ellos –principalmente, los procedentes de la zona agraria– son los encargados de representar la tradición cultural de una comunidad, debido a ello es difícil que tengan una nueva ideología y se liberen de los lazos del pasado. En realidad, la propuesta gramsciana es, justamente, que los nuevos intelectuales de izquierda adhieran a los principios de la clase proletaria, sintiéndose parte de ella y organizándolos. Es decir, su objetivo es que se forme una alianza entre los campesinos y los proletarios –“las dos únicas fuerzas esencialmente nacionales y portadoras del futuro” (2014: 199)– para disolver el fuerte bloque agrario que los domina.

Durante los años siguientes, Gramsci complejiza la cuestión y caracteriza de manera más profunda la figura del intelectual, fiel a la influencia y la incorporación de la doctrina comunista en su pensamiento. Por ejemplo, en un texto titulado “Literatos y ‘bohême’ artística”, declara su crítica a la cultura libresca italiana, donde los artículos en la prensa del momento no versan sobre “impresiones de la vida colectiva, sobre los modos de pensar, sobre los ‘signos de la época’, sobre las modificaciones que ocurren en las costumbres, etc.” (2014: 289). En otras palabras, no hay un interés en escribir sobre la vida misma y la realidad cotidiana. Los literatos están alejados del resto de la sociedad, pero esto no es así porque deben trabajar en algo para mantenerse (docencia, periodismo, etc.). La literatura cumple una función social, si bien los escritores no deben aislarse del trabajo productivo que afecta a todos los individuos. Asimismo, en otro exiguo ensayo sin título posterior a 1931, Gramsci también acerca la actividad del pensamiento a la vida común, pues quiere derribar el prejuicio en torno de la filosofía, que es entendida como una disciplina difícil y, por tanto, cultivada por “científicos especializados” o “filósofos profesionales” (364). Por el contrario, considera que “todos los hombres son filósofos” espontáneos, ya que en el propio lenguaje ya existe una visión del mundo y de la cultura, por ello también se pertenece a cierto grupo. A su vez, con el instrumento de la lengua, cada individuo puede juzgar la concepción del mundo, pero para crear una nueva cultura y pensar el presente, es necesario que deban socializarse y difundir de manera crítica las “verdades” descubiertas por uno solo, que no queden sepultadas dentro de un sector intelectual (366).

Por la misma época, Gramsci escribe “La formación de los intelectuales”, texto en el que se pregunta, en el marco del marxismo, si los intelectuales forman un grupo social independiente o si en cada clase social hay un tipo de intelectuales en particular. Como respuesta a esta cuestión compleja, sostiene que cada una de las clases (la burguesía, pero no el campesinado) en el sistema productivo configura sus propios intelectuales *orgánicos*, quienes son elementos de unidad y consciencia del grupo social; surgen como resultado de “especializaciones” de la actividad a la que se dedica la nueva clase en desarrollo. Los campesinos no cuentan con intelectuales orgánicos ni tampoco con los *tradicionales*, aunque paradójicamente, estos últimos captan miembros de la capa campesina y una buena parte de los intelectuales tradicionales provienen de ella. Durante la conformación de la sociedad capitalista moderna, el intelectual tradicional proviene de una estructura social anterior, pero a pesar de los cambios en la política o la sociedad, continúa desempeñando funciones culturales con independencia del grupo dominante (Altamirano 2013: 72).

En este cuadro, una mención especial merecen los clérigos, que monopolizaron durante años la filosofía, la religión y la ciencia, pues se encargaban de la enseñanza, la justicia, la moral, la asistencia, etc. Los eclesiásticos estaban relacionados con la aristocracia terrateniente y entre ambos, en la época medieval, se repartían la propiedad de la tierra y gozaban de privilegios estatales; no obstante, hasta el absolutismo, nacieron otras categorías subsidiarias del poder del monarca –“aristocracia de la toga”– con sus beneficios y especialistas propios. Tales intelectuales tradicionales perduran en el tiempo y se consideran independientes del grupo dominante (Gramsci 2014: 390-391).

Por otra parte, Gramsci se interesa en el análisis de las relaciones entre las actividades del pensamiento, por eso afirma taxativamente que “todos los hombres son intelectuales, pero no todos los hombres tienen en la sociedad la función de intelectuales” (391). En consecuencia, no existe la diferencia entre intelectuales y no-intelectuales, ya que se trata sólo de la función social ejercida con mayor peso por un individuo, es decir, si se dedica con más empeño a esta actividad específica que exige una elaboración crítica de la realidad y un esfuerzo “nervioso-muscular” orientado al desarrollo del intelecto. Cualquier hombre puede realizar su trabajo, aunque sea exclusivamente de orden manual o físico, pero siempre originará modos de pensar y concebir el mundo a pesar de no ser un profesional intelectual. Con esta propuesta se abre la posibilidad para la existencia de una nueva clase de pensadores, que pueden nacer en el seno de la clase obrera, por ejemplo, y no necesariamente formar parte de la *intelligentsia* aristocrática.

No basta con ser un buen orador, sino que es necesario que el nuevo intelectual participe de la vida práctica también, sin dejar de ser un especialista que se vincula con todos los grupos sociales en el mundo de la producción. Sin embargo, esa relación se encuentra mediada por dos tipos de *sobreestructuras*: los organismos privados (“sociedad civil”) y el dominio del Estado y el sistema jurídico, que ejercen una función de *hegemonía* en la sociedad por ser la clase más poderosa. En ese marco, los intelectuales, según el planteo gramsciano, son “los gestores del grupo dominante” (394).

A fines de los años '40, Jean-Paul Sartre también analiza la cuestión, con otro estilo y objetivo más específico, en su conocido texto *¿Qué es la literatura?* (1948). Allí caracteriza lo que para él significa ser un escritor y cuál es el rol del lector a quien se dirige. Bajo ese rótulo se encuentran los novelistas y los ensayistas, pero excluye a los poetas. De esta manera, desde su propia experiencia escritural, dice que cada uno tiene una *situación* concreta en su época, por lo que sus dichos o sus silencios repercuten, provocan efectos en el entorno. El intelectual tiene una responsabilidad y no pasa inadvertido porque cumple una función social al intervenir en el universo discursivo y, en última instancia, provocar ciertas transformaciones en el universo real a través de su opinión y la descripción de la naturaleza humana. El propósito de los nuevos escritores es, según Sartre, contribuir a cambiar la sociedad de manera voluntaria, es decir, actuar para modificar la condición del hombre y la idea que tiene de sí, sin que ello implique tomar una posición política en el sentido de alinearse con un partido particular.

“El escritor ‘comprometido’ sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio”, afirma Sartre (61-62). Esta clase de intelectual *total* (tal como lo denominó Pierre Bourdieu en el momento de su muerte), completo, formado, se compromete en el pensamiento y en la creación; tiene la misión de brindar a la sociedad contemporánea la reflexión sobre su propia condición.¹³

¹³ Casi cuarenta años después, en una entrevista, Michel Foucault tiene una concepción similar sobre el intelectual de izquierda y su influencia en un movimiento social, quien “trabaja para que los otros no tengan tanta buena conciencia” (2014: 162). Y anteriormente aclara: “Si un intelectual, por una serie de razones, estima que su trabajo, sus análisis, sus reflexiones, su manera de actuar y de pensar las cosas pueden aclarar una situación específica, un dominio social, una coyuntura, y que él puede efectivamente hacer su aporte teórico y práctico a la cuestión, es posible entonces sacar consecuencias políticas de ello tomando, por ejemplo, el problema del derecho penal, de la justicia...; creo que el intelectual, si quiere, puede aportar a la percepción y la crítica de esas cosas elementos importantes, de los que a continuación se deduce con toda naturalidad, si la gente lo desea, una decisión política determinada” (159).

El planteo sartreano propone un escritor crítico, independiente de los poderes y las facciones políticas, que sea el *mediador* entre la realidad y los lectores.¹⁴ Debido a ello y para completar el acto creativo, *pide* al lector que colabore con él de modo libre y generoso, pues sin un destinatario que lea y actualice el texto, la revelación no puede realizarse completamente. En toda obra literaria, el artista realiza un *llamamiento* al lector –que tiene sus propias costumbres y una forma particular de entender el mundo– para que termine de darle sentido.¹⁵

Sartre fue un referente importante desde mediados de los años cincuenta y en la década siguiente, pues favoreció aún más a la transformación del escritor en un intelectual comprometido sin importar las fronteras ni las nacionalidades. Esta noción implicó en el grupo intelectual, al mismo tiempo, una pertenencia profesional y la formación en un área del saber determinada. Así, el escritor podía participar en política pero también en su campo de especialización para desarrollar un pensamiento crítico (Gilman 2012: 72-73). No obstante, a partir de 1966-1968, en el contexto latinoamericano, emerge un cuestionamiento de la legitimidad cultural y una mayor politización de los intelectuales. La noción de compromiso se redefine, la Revolución Cubana toma fuerza, por lo que es necesario el replanteo del rol y la función social del intelectual, que atenderá a los requerimientos revolucionarios en su práctica. Ello conllevó a una contradicción: en la búsqueda de una legitimidad política e ideológica, hubo una creciente anulación de la identidad intelectual. Así, algunos letrados se dedicaron a la militancia política o se convirtieron en *antiintelectualistas* que criticaban a los intelectuales burgueses (Gilman 2012: 161-163).

5. El ensayo: un género de elaboración cognitiva

El género ensayístico, hoy muy difundido, parece fácil de definir y analizar, pero no es así. En términos generales, hay coincidencia en hablar de él cuando aludimos a una prosa de ideas, de carácter no ficcional, híbrido, experimental, sin una estructura o molde fijo, cuyo objetivo es la reflexión sobre algún tema libre. En el origen, la palabra estaba

¹⁴ Altamirano anota que este tipo de intelectual comprometido es diferente del experto, del que está sujeto a las autoridades eclesásticas y del llamado “revolucionario”, que sirve al partido de la revolución y se subordina a su organización (2013: 46-47).

¹⁵ “El público es una espera, un vacío que ha de llenarse, una *aspiración*” (Sartre 2008: 101).

asociada a la expresión *exagium*, del latín tardío, que significaba: “prueba, intento, examen”. Más tarde, el vocablo adoptó nuevos matices semánticos; entonces, referirá también al “pensar de manera exacta”. Por su parte, el sustantivo y el verbo “ensayar” (“tratar, probar”) se utilizaban en diversas expresiones, pero con el nacimiento de un creciente interés por la observación y la experimentación en el Renacimiento europeo, se resemantizaron. De este modo, actualmente, la palabra *ensayo* puede referir a un experimento (moral o físico), un examen (de conciencia o de recursos), un ejercicio o prueba física. Asimismo, el verbo *essaier* (“tratar”) significa “examinar” en el sentido de “juzgar” (someter a examen), “probar” (poner a prueba) o “experimentar”.¹⁶

En alemán, “ensayo” significa también “intento”, por eso Max Bense se pregunta si entonces el término alude a una persona que *intenta* escribir sobre un asunto o si hace referencia a la escritura sobre una materia en el sentido de experimentación. Se inclina por esta última idea para caracterizar al ensayo, donde confluyen la poesía –“el estadio estético de la creación”– y la prosa –“el estadio ético de la tendencia”– (24). Así, todo ensayista realiza un experimento al escribir su texto, pues establece un *confinium* particular (entendido en términos de “proximidad, inmediatez”) entre el lenguaje lírico y el prosaico. En este género, el escritor enfoca un tema desde diferentes aristas: pregunta, prueba, se acerca, se aleja, relee y reflexiona sobre él. Por consiguiente, el intento consiste en la indagación de un asunto plasmada en un texto literario desde una “fuerza de perspectiva” o punto de vista subjetivo, individual, que refleja un horizonte de ideas, imágenes y comparaciones de naturaleza única.

El género ensayístico tiene como objetivo el brindar datos, una interpretación, una hipótesis o una explicación sobre un tópico puntual, sin utilizar recursos ficcionales; no obstante, algunas veces logra mimetizarse con otros géneros literarios y así, confundirse con el cuento, la novela o la biografía, por ejemplo. Su hibridez intrínseca logra que en un mismo discurso convivan una dimensión persuasiva –en algunos casos, de naturaleza intuitiva o subjetiva, aunque en otros, más objetiva y racional– con un trabajo verbal, un estilo elaborado, no necesariamente basado en una investigación empírica, que intenta

¹⁶ “Pero habría aún mucho más para decir aunque sólo nos quedáramos con el problema filológico, puesto que ‘ensayo’ se vincula a la pareja *agere-facere* en latín: dos verbos relativos a la acción que, sin embargo, tienen una profunda diferencia: *agere* (del cual deriva *agir* en francés), se centra en el sujeto; *facere* (*faire* en francés), se centra en el objeto o en el producto. *Agere* y su familia *exactis*, *exegere*, remiten siempre a una actitud evaluativa, experimental, crítica, centrada en el sujeto que la realiza, mientras que el segundo enfatiza lo realizado en el objeto, el producto, y es determinado. *Agere* y los términos con él relacionados –*exactis*, *exegere*, etc.– conducen siempre a un quehacer experimental, crítico, evaluativo, centrado en el sujeto que lo realiza y en el proceso de su realización antes que en el objeto exterior que recibe su acción” (Weinberg 2004b).

convencer al lector.¹⁷ Si bien se caracteriza por la indeterminación, su principal rasgo es la presencia del juicio crítico entramado con procedimientos estéticos muchas veces; por esta causa, se diferencia de otros textos reflexivos como el tratado, la monografía o el artículo. Respecto de su extensión, a veces, los autores escriben textos argumentativos breves, objetivos y rigurosos pero en otras ocasiones, prefieren desarrollar su análisis de tipo más subjetivo, con una escritura ambigua que roza otros géneros y se desarrolla en una gran cantidad de páginas, tal como hizo Domingo Faustino Sarmiento en su inigualable *Facundo* (1845) o Ezequiel Martínez Estrada en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948) con su gran cantidad de datos y análisis articulados en un intenso barroquismo.

En este marco, Theodor Adorno (1962) sostiene que el ensayo no es una construcción cerrada, sino cambiante, discontinua y fragmentaria que, desde la mirada de una experiencia individual, puede dar cuenta de cierta totalidad, aunque no sea una creación abarcadora. En este género los conceptos entran en relaciones recíprocas según el entramado del pensamiento, por eso funciona como un *campo de fuerzas* “ametódico”, sin restricciones, que no ofrece seguridad y presenta su propia organización de los elementos, sus propios criterios lógicos. El texto ensayístico retoma conceptos teóricos, pero no puede ser, al mismo tiempo, una mera síntesis de ellos porque es una “forma crítica” que está tensionada entre “la exposición y lo expuesto”.

En cuanto a su origen en la práctica discursiva, ya algunos textos de Platón, los tratados morales de Séneca, *Los oficios* de Cicerón o ciertos escritos de San Agustín serían el embrión del interés por escribir reflexiones desde un determinado punto de vista. Sin embargo, en el ámbito occidental, el género tomó una forma más adulta y desarrollada a partir de la presencia y la necesidad del hombre por elaborar interpretaciones científicas de la realidad circundante, por lo que el ensayo le permitió ese espacio para enunciar formulaciones y opiniones provisionales no precisamente verificadas –como es esperable en un tratado de ciencia–.

¹⁷ Al respecto, en palabras de Weinberg: “Mientras que muchos admiten que el ensayo es representativo y central para la literatura y el quehacer intelectual de nuestro ámbito cultural, continúa considerándose en muchos sentidos un género marginal y desenmarcado en cuanto a su posición en el concierto de los géneros y formas literarias. Para algunos incluso sería precisamente la “hibridez” del ensayo la que lo colocaría fuera de lugar respecto del campo literario y lo conduciría a acercarse al ámbito de lo ideológico, y por tanto a extraerlo del modelo de literatura pura para acercarlo a géneros ancilares. Y sin embargo es este lugar particular del ensayo, colocado en la zona de encuentro entre el campo literario y el intelectual, el que lo vuelve un género clave para comprender las formas de ideación de nuestros países” (2012: 28).

Es en el Renacimiento donde se fijó y adoptó el término *ensayo* en su acepción moderna. A partir de los *Essais* (1580) del pensador francés Michel de Montaigne (1533-1592), se instaló el nombre del género.¹⁸ Sus ideas humanistas estaban teñidas de un claro subjetivismo y un escepticismo que desconfiaba del alcance del conocimiento humano y de la universalidad de los valores. Como señala Weinberg, Montaigne escribió una prosa que se convirtió en “escritura del yo e hizo del punto de vista un verdadero punto de partida” (2012: 17). El descubrimiento de América trastoca la idea que se tenía de los límites geográficos, por lo tanto hay nuevas demandas para el pensamiento. En consecuencia, el género ensayístico es uno de los que mejor se adapta a la incertidumbre frente al descubrimiento y descripción del nuevo continente; marcado por el subjetivismo, la contemporaneidad y la diversificación del pensamiento, el ensayo es propicio para la búsqueda, la experimentación y el comentario de diferentes temas en diálogo consigo mismo u otros. Así, representa una forma de “intercambio de ideas”, “conversación” o “mediación” entre el yo y los otros, pues a partir de él prevalece la concepción del conocimiento como un proceso abierto, en construcción permanente, que abandona la idea de la imitación de los saberes (2012: 22).

Desde ese momento, la difusión de la prosa de ideas se logró también gracias al auge de la producción periodística: los intelectuales propagaron sus textos ideológicos en revistas y diarios de su tiempo, cuyo público crecía constantemente. Sobran los nombres de ensayistas que escribían por entregas diaria o semanalmente: los ingleses Samuel Johnson, Charles Lamb, Thomas de Quincey, Max Beerbohm; los españoles Mariano José de Larra, Azorín y José Ortega y Gasset, o el norteamericano Ralph Waldo Emerson, por citar sólo algunos. Como vemos, el género se adoptó tempranamente en la mayoría de los países europeos, si bien en España tuvo una aparición más tardía, pues la idea de libertad, propiciada por el Renacimiento y aún más por la Ilustración, se enfrentaba con el autoritarismo político y eclesiástico de la época. Uno de los primeros en cultivar el género allí fue el monje Benito Jerónimo Feijóo (1676-1764), pero se consolida con los representantes de la llamada Generación del '98 (Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno, Eugenio D'Ors, entre otros).

¹⁸ Cabe agregar también otra línea en la tradición europea inaugurada por los *Essays* (1597) de Francis Bacon (1561-1626), que inaugura una línea científica moderna, cifrada en el rigor y el lenguaje objetivo.

6. El ensayo en América Latina

Para el caso latinoamericano, el *Diario* de Cristóbal Colón, las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega o la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* de Sor Juana Inés de la Cruz podrían considerarse los primeros discursos ensayísticos en nuestro continente. En realidad, al decir de Mónica Scarano, estos discursos se constituyeron en precedentes del alcance que tomó el género posteriormente. A partir de fines de los siglos XVII y XVIII, las colonias reciben una fuerte influencia de las ideas ilustradas francesas e inglesas que fueron plasmadas en textos *protoensayísticos* (cartas, sermones, comentarios), cuya fuerza argumentativa permitió una práctica reflexiva de *autoconciencia* y *autocrítica* (2012: 106-107). Así, en el siglo XIX, el ensayo fue la *vedette* que deslumbró a los pensadores por aquellos años, ya que era un instrumento ideológico perfecto para indagar el objeto americano en su complejidad, prevaleciendo muchas veces por sobre la ficción.¹⁹ Varios de los discursos, conferencias, prólogos o artículos periodísticos se asimilaron en la forma del ensayo que, según Weinberg, representó también una forma de diálogo determinante para la constitución del género en estos lares e implicó “relaciones de amistad intelectual” (2012: 29-30). Entre la gran cantidad de ensayistas latinoamericanos que trascendieron las fronteras podemos mencionar, entre otros, a Simón Bolívar, Andrés Bello, Simón Rodríguez, Esteban Echeverría, Francisco Bilbao, José María Luis Mora, Manuel González Prada, José Martí, José Enrique Rodó, José Carlos Mariátegui, José Vasconcelos, Ricardo Rojas, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Eduardo Galeano, Germán Arciniegas, Roger Bartra y muchos más.

Según Eduardo Devés Valdés, el tópico central del ensayo latinoamericano en general, a mediados del siglo XX, es la expresión y la construcción de una toma de conciencia de nuestra identidad americana para reivindicarla. Los ensayistas, influidos por lecturas existencialistas, marxistas, hegelianas e historicistas, buscan expresar de manera propia la necesidad de “autoconocimiento” de nuestras características y peculiaridades para construir la identidad cultural del continente. El desarrollo de esta tendencia no fue homogéneo. Por ejemplo, los trabajos de Leopoldo Zea, Luis Villoro, Medardo Vitier, entre otros, versaban sobre la historia de las ideas; algunos continuaron

¹⁹ “El ensayo, por la naturaleza misma de nuestra literatura, ha sido el género dominante o, por lo menos, un género que rivalizó en un pie de igualdad con las otras manifestaciones poéticas. Nuestra historia con frecuencia ha sido polémica, y el ensayo constituyó uno de los vehículos –casi podría decirse, una de las armas– más eficaces para dirimir controversias” (Rest 1982: 22).

con la tendencia de retratar un país y a sus habitantes al igual que en las décadas anteriores (Gilberto Freyre, Juan Bosch, Sebastián Salazar Bondy, etc.); otros, como Germán Arciniegas, Aimé Césaire o René Zabaleta Mercado elaboraron un ensayo político con rasgos anticoloniales o antidictatoriales.²⁰ A la vez, el ensayo filosófico-existencial estuvo enfocado hacia los problemas sociales contemporáneos (la masividad, la soledad, la carencia de sentido, etc.) y apareció de la mano de Jorge Millás, Octavio Paz, Héctor Murena, Félix Schwartzmann y Washington Lockhart.²¹ Paralelamente, varios intelectuales (Arturo Uslar Pietri, Edmundo O’Gorman o José Lezama Lima, por citar algunos) se dedicaron a la historia, la cultura y el futuro americano. Todos manifestaron una toma de conciencia de América como un conjunto, una globalidad, a diferencia de las primeras décadas en las que los pensadores se ocupaban de las situaciones puntuales de cada región.

Una de las formas más difundidas que adoptó el género en Latinoamérica fue el *ensayo de interpretación*, que intentaba reflexionar sobre las naciones a partir del examen crítico de ciertos temas y problemas durante un momento de replanteo del lugar social del intelectual, cuyas interpretaciones y explicaciones de la realidad promovían el debate, la denuncia y la discusión pública (Weinberg 2007). Entre algunos de sus destacados representantes encontramos los textos *Casa grande e senzala* de Gilberto Freyre (1933), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz (1940), *De la conquista a la independencia* de Mariano Picón-Salas (1944) o *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz (1950). Particularmente, en nuestro país, el denominado *ensayo de indagación nacional* tuvo su mayor esplendor en tres momentos de la cultura argentina durante el siglo pasado. El primer período (1900-1930) se caracterizó por una visión optimista intuitiva del futuro, fundada en la presencia de determinados factores que condicionaban las acciones y las características de los argentinos; algunos de sus

²⁰ Germán Arciniegas, en 1963, intenta responder al interrogante de por qué hay una predilección por el ensayo en América, cuyas primeras manifestaciones se escribieron incluso antes de las reflexiones de Montaigne. Para él, la singularidad de nuestro continente y sus ocupantes resultó una novedad que escapaba a los conocimientos tradicionales y provocaba ya en sí misma un problema sobre el que se necesitaba escribir. En consecuencia, el ensayo expresa la toma de conciencia de los escritores latinoamericanos sobre su propia identidad.

²¹ “Ezequiel Martínez Estrada sería para Murena quien ha sido capaz de asumir esta condición de desposeído, de solitario desarraigado, y superarla. Ha sido capaz de ‘tomar esa aguzada facultad interpretativa, teórica, que nos caracteriza, que delata nuestro ansioso estado de despojados, y torcerla, doblarla, volcarla sobre sí misma’. Asumir la soledad, que es lo peculiar, es asumir el sentimiento nacional, cosa que no han captado los nacionalistas. Por esto Martínez Estrada, el autor de *Radiografía de la pampa*, ‘significa el surgimiento de la conciencia de América’. Martínez Estrada trae ‘por primera vez la conciencia, después de una desgarrada existencia en bruto, puramente animal’, por ello ‘significa la entrada de América a la humanidad’” (Devés Valdés 2003: 87).

representantes fueron Julio V. González y Ricardo Rojas. Este momento tuvo también una variante criollista a partir de 1922, que tipificó los personajes del criollo, el gaucho y el malevo, junto con los temas afines del arrabal, el tango, las esquinas, los almacenes rosados, etc.; Jorge Luis Borges, Raúl Scalabrini Ortiz y Carlos Alberto Erro pueden incluirse dentro de esta tendencia.

Por su parte, en la etapa de 1930 a 1965, autores como Rodolfo Kusch, Francisco Jorge Solero, Eduardo Mallea, Julio Mafud, Ezequiel Martínez Estrada y Héctor Murena cultivaron textos ensayísticos en los que predominaban las intuiciones irracionales de carácter determinista sobre América o Argentina y sus “invariantes históricas”: la tierra, la pasión, la sangre, la historia americana y el resentimiento del mestizo, etc. El irracionalismo europeo telúrico de Spengler, Keyserling, Lawrence y Ortega influyeron en estos intelectuales para desarrollar la idea pesimista, angustiosa, de que la Argentina no tiene salvación.

Paralelamente, entre 1944 y 1966, otros ensayistas argentinos interpretaron la realidad a partir de datos concretos tomados de la política, la economía y la historia. Bernardo Canal Feijóo, Silvio Frondizi, Juan José Sebreli, Julio Irazusta, Norberto Rodríguez Bustamante, entre otros pueden ubicarse en esta línea, que absorbió las influencias del liberalismo, el marxismo y el capitalismo.

7. Retrato de un escritor

A medida que se ingrese en el siglo XX y a lo largo del resto de la centuria se puede registrar a hombres y mujeres, sean escritores o artistas, creadores o difusores, eruditos, expertos o ideólogos, en el papel que los hace socialmente más visibles: actores del debate público, el intelectual como ser cívico —“conciencia” de su tiempo, intérprete de la nación o voz de su pueblo, tareas acordes con la definición de los intelectuales como grupo ético—.

Carlos Altamirano. *Introducción a Historia de los intelectuales en América Latina II* (2010: 9)

Ezequiel Martínez Estrada nació el 14 de septiembre de 1895 en San José de la Esquina, provincia de Santa Fe. Sus padres, Ezequiel Martínez y Manuela Estrada, eran inmigrantes españoles que trabajaron duro para conseguir una estabilidad económica. Cuando lograron independizarse, se instalaron en el pueblo de Goyena, al sur de la

provincia de Buenos Aires, donde pusieron un almacén de ramos generales. En 1907, la pareja se separa, el joven Ezequiel (con doce años) se muda con su tía Elisa a Buenos Aires y allí, estudia en el colegio Nicolás Avellaneda. Desde pequeño, manifestó una sensibilidad particular muy enfocada a comprender las cuestiones del mundo, en lugar de disfrutar de la niñez. Por lo cual, parecía que saltaba a la madurez más rápido que otros: si bien le gustaba la naturaleza y los pájaros, fue un lector precoz de Benito Pérez Galdós y Miguel de Cervantes Saavedra, quienes reflejaban cuestiones sociales y de la condición humana en sus textos (Beraza 2010: 194). Asimismo, sus gustos lo llevaban a consumir poemas referidos al paisaje y, en sus predilecciones, aparece un autor inglés que admirará y sobre el cual escribirá más adelante en sus ensayos: Guillermo Enrique Hudson.

En Buenos Aires, Ezequiel realizó su educación secundaria, pero tuvo que interrumpirla por motivos económicos. Su adolescencia estuvo marcada por las movilizaciones obreras anarquistas y la represión del Estado durante la celebración del Centenario. Ya a los dieciséis años incorpora lecturas filosóficas, políticas y sociales, entre los que se destacan: Platón, Nietzsche, Comte, Kant, Spinoza, Hegel, los socialistas utópicos y los anarquistas rusos del siglo XIX. Se interesa también por libros de biología y física (Darwin) y participa de reuniones obreras y manifestaciones. Antes de cumplir los veinte años ya había leído a Augusto Comte, Adam Smith, Max Scheler, Simone Weil y León Trostsky –uno de sus favoritos–.

Debido a su mala situación monetaria, en 1914 ingresa a trabajar en el Correo Central donde estará durante muchos años. Al mismo tiempo, comienza su incipiente tarea de escribir textos poéticos, varios de ellos enfocados, principalmente, a la comprensión de la situación del país (aspecto que profundizará en sus ensayos posteriores a 1930). Sus textos líricos desfilaron por las páginas de *Nosotros*, *Fray Mocho*, *Caras y Caretas*, *Plus Ultra*, *Babel*, que le permitieron darse a conocer en el público. Su primer libro de poesía fue *Oro y piedra* (1918) y en uno de sus poemas, “La vida es seria”, arenga:

Desterremos, hermanos, el hábito maligno
de ser superficiales y de adorar las formas,
e indaguemos la esencia bajo la piel del signo,
que el signo da las leyes y la esencia de las normas.

Y puesto que habitamos en un planeta donde
la poma que nos nutre, como la antigua, esconde
el gusano que intenta fascinar el criterio,

tornemos grave y serio a nuestro interno guía,
que es cláusula en el arte y en la filosofía
respetar en el símbolo la virtud del misterio (1985b: 14-15).

En esos primeros poemas, insiste en la exuberancia verbal, el virtuosismo, la mezcla entre lo rítmico y el prosaísmo para mostrar su visión del mundo. Prevalece la dualidad entre la utilización de recursos modernistas y la aspiración por lograr una poesía libre de suntuosidad; el resultado: textos con mayor plasticidad pero de gran volumen, casi monumental, reflexiva.

La obra poética martinezestradiana no fue muy abundante, sin bien marcó una primera etapa en la vida literaria del escritor y lo preparó para desarrollar sus imponentes ensayos posteriores.²² Los principales textos que la componen son: *Nefelibal* (1922), *Motivos del cielo* (1924), *Argentina* (1927) y *Humoresca* (1929), por el que el autor ganó su tercer Premio Nacional de Letras. En términos muy generales, toda su producción lírica manifiesta una tendencia a la presencia de ecuaciones geométricas, los opuestos, la jerga técnico-científica y una mirada pesimista, desilusionada de esa realidad observada por el sujeto poético, por eso puede decirse que: “la poesía es la lenta preparación para *Radiografía*” (Barcia 1995: 16).

En el recorrido vital de Martínez Estrada, siguen apareciendo hitos que lo condicionaron para sus máximas reflexiones. Aunque no estudió una carrera universitaria, su ferviente autodidactismo lo llevó en 1923 a ser nombrado profesor de Literatura en el Colegio Secundario dependiente de la Universidad de La Plata, luego de la insistencia de Rafael Arrieta, quien se convirtió en su amigo con el correr del tiempo.²³ Sus viajes en tren hacia la capital provincial le permitieron completar gran cantidad de lecturas que reforzaban día a día sus conocimientos y la preparación de sus clases. La materia dictada consistía en la enseñanza de literaturas desde una mirada humanística, cuyas bases eran: la ética y la visión crítica de la realidad (Orgambide 1997: 51). Convivió varios años en esas aulas (1924-1945) y se ganó el cariño y el respeto de alumnos y colegas.²⁴

²² “En síntesis: un proyecto cabal, un esfuerzo constante, una indecisión aniquiladora. Poemas sin futuro. Y también poeta sin futuro o con su futuro tan escrutado, que prefirió la prosa” (Gigli 1954: 19).

²³ En ese momento, Rafael Arrieta era coordinador del Colegio y miembro del Consejo Superior de la Universidad de La Plata.

²⁴ Entre sus alumnos más destacados posteriormente en el mundo de la ciencia y la cultura argentina se encontraron: René Favaloro (más tarde, su amigo), Carlos Adam, Enrique Anderson Imbert, Eugenio Pucciarelli, Gustavo García Saraví y Ernesto Sábato.

Por otra parte, durante la década de 1920, un grupo de cinco escritores se congregaban durante los atardeceres en la Biblioteca del Consejo Nacional de Educación, ubicada en el Palacio Pizzurno (hoy, el Ministerio de Educación); de allí se dirigían hacia la cervecería Aue's Keller y otros bares o cafés del centro porteño. Leopoldo Lugones, director de la Biblioteca desde 1915 hasta 1938 y autor ya consagrado en el canon nacional por esta época, tutelaba esta *hermandad* literaria formada por cuatro jóvenes escritores, que establecieron una relación de amistad: Horacio Quiroga (conocido por sus *Cuentos de la selva* y *Anaconda*), Ezequiel Martínez Estrada (distinguido por sus libros líricos), Luis Franco (recién llegado de Catamarca con su texto en verso *La flauta de caña*) y Samuel Glusberg, el incipiente narrador que editó las obras de sus compañeros bajo el sello Babel.²⁵ Unidos en las tertulias y luego, a través de una correspondencia fluida, los amigos siguieron en contacto durante años. Entre otras afinidades, la cofradía se caracterizaba por compartir una serie de lecturas e ideas afines, centradas en una estética influida por el Modernismo cultivado por Rubén Darío y el propio Lugones. Además, los unía la predilección por una sensibilidad americanista, hispanófoba, anticapitalista, antiburguesa, libertaria, en contra del clero cristiano. Luego de los suicidios de Lugones y Quiroga, el resto de los hermanos se distanciaron y reencontraron varias veces, con lo cual la fraternidad seguía existiendo pese a las distancias y recorridos de Glusberg, Franco y Martínez Estrada (Tarcus 2009).

Recibe el Primer Premio Municipal de Poesía en 1927 y con su esposa, Agustina Morriconi, –se había casado en 1921– viajan a Europa en un carguero. Para él, era su primera salida del país, lo que significaba el ver con sus propios ojos lo que había leído, tomar contacto con los poetas amados, los artistas exiliados; para Agustina, implicaba el regreso a lo familiar, lo conocido. Su esposa le enseña a hablar italiano, ya que recorren grandes ciudades de Italia (Floencia, Nápoles, Roma, Milán) pero también visitan París, Pamplona (terruño de su padre), Madrid y Vigo.

Lo cierto es que cuando se instala en el campo ya es un poeta premiado y reconocido y asiste desde allí a la complejidad de la situación internacional.²⁶ La crisis

²⁵ Samuel Glusberg (1898-1987) fue narrador, ensayista y editor. Fundó y dirigió varias revistas en la década del '20: *América* (1919), *BABEL* (1921), *Cuadernos de Oriente y Occidente* (1927) y *La vida literaria* (1929). En *BABEL* (Biblioteca Argentina de las Buenas Ediciones Literarias) era editor también; esta publicación se caracterizaba por su bajo costo (Rabasa 2010: 71).

²⁶ En 1929, Martínez Estrada publica *Títeres de pies ligeros* (además de *Humoresca*), un texto dramático en verso, con ilustraciones del propio autor, influido por la *Commedia dell'Arte* italiana, si bien retoma con estilo propio sus personajes y temática. “Con *Títeres de pies ligeros* obtendrá su consagración literaria gracias a la reseña aparecida en las páginas de *La Nación* en la que Lugones lo nominó ‘Laureado del gay mester’” (Tarcus 2009: 42).

económico-financiera provocada por el derrumbe de la Bolsa en Wall Street afecta notablemente a las potencias extranjeras y en Argentina, sus efectos colaterales ligados al descontento de sectores de la izquierda y la conspiración en contra de Hipólito Irigoyen constituyen los cimientos del golpe de Estado organizado por tropas militares al mando del general José Félix Uriburu, el 6 de septiembre de 1930. Quedó atrás la imagen ilusoria del país próspero de la década del '20, considerado “el granero del mundo”, del cual se beneficiaban los grandes terratenientes con sus cosechas y ganados en crecimiento, aunque los peones eran reprimidos y fusilados, y el proletariado hacía sentir su descontento.

En septiembre de 1930, Martínez Estrada releía el *Facundo* (1845) porque estaba escribiendo un estudio sobre Sarmiento; ello quedó plasmado en su artículo “Sarmiento a los ciento veinte años” que publicó en *La vida literaria* –dirigida por él y Glusberg–. Mientras recorría las calles de la ciudad con su amigo Espinoza, veía alegría y entusiasmo en la gente, pero el quiebre institucional lo llevó a reflexionar la situación, que era en realidad una consecuencia de una vieja enfermedad que aquejaba al país.²⁷ Necesitaba llegar al fondo de la cuestión para entender el presente, sentía que debía abandonar los tímidos versos de la juventud, que ya no le servían a su propósito, y en su lugar, dar a luz su primer gran ensayo de interpretación nacional en 1933 (año de la muerte de Irigoyen): *Radiografía de la pampa*.²⁸

Bajo el estilo de un largo monólogo, Martínez Estrada utiliza el ensayo como una herramienta que configura e interpreta la sociedad y los *males* que la aquejan desde su propia ideología y lecturas previas, pero no desde un rigor estrictamente científico. En su razonada interpretación, que intenta observar más allá de lo aparente, han influido diversos pensadores y letrados: Domingo Faustino Sarmiento, Paul Groussac, Guillermo E. Hudson, Oswald Spengler, Sigmund Freud, Georg Simmel y Johann Lavater. Con esa base ideológica, el autor se posiciona en el lugar de un radiólogo que observa y analiza en profundidad lo inherente a la historia y cultura argentina desde sus primeros años de existencia. El sujeto discursivo se auto-construye como la voz que denuncia lo que la gente común no logra ver: las causas de los problemas que *enferman* el *cuerpo pampeano*.

²⁷ Según afirmaciones recopiladas, el propio Martínez Estrada declaró que la idea de escribir su *Radiografía* nació por la sugerencia de Glusberg, quien le ofreció publicarlo por su editorial Babel y le propuso el título. Asimismo, la intervención estimulante de su amigo estuvo en la creación de *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948) y *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* (1951). En una conferencia de 1956, en Montevideo, el autor confesó que gracias a su amigo se ocupó y comprendió la popular obra de José Hernández (Tarcus 2009: 44).

²⁸ Con este libro, su autor obtiene el Segundo Premio Nacional de Ensayo y Crítica en 1933.

A través de imágenes y metáforas, el radiólogo estudia la tierra, valiéndose de saberes previos y la “comprensión intuitiva necesaria” (Hermida 2000). Así, la *Pampa* es un espacio simbólico que funciona como expresión de la llanura propiamente dicha, pero también, de lo que constituye toda la República. En sus páginas, resignifica el territorio argentino previamente esbozado en el *Facundo*:

La amplitud del horizonte, que parece siempre el mismo cuando avanzamos, o el desplazamiento de toda la llanura acompañándonos, da la impresión de algo ilusorio en esta ruda realidad del campo. Aquí el campo es extensión y la extensión no parece ser otra cosa que el desdoblamiento de un infinito interior, el coloquio con Dios del viajero. Sólo la conciencia de que se anda, la fatiga y el deseo de llegar, dan la medida de esta latitud que parece no tenerla. Es la pampa; es la tierra en que el hombre está solo como un ser abstracto que hubiera de recomenzar la historia de la especie –o de concluirla. (Martínez Estrada 2007: 12).

En su diagnóstico extenso, Martínez Estrada cambia el sentido original de civilización = bueno, barbarie = malo para reconsiderar y legitimar los dos. La primera está asociada a la ficción, la apariencia de algo que no es y viene desde Europa; no obstante, la Pampa es lo real, la barbarie, nuestra verdadera esencia que pretende ser ocultada bajo la parodia civilizatoria. Sarmiento fue uno de los constructores responsables del sueño incumplido, pues para el intelectual santafesino, no es posible cambiar nuestra realidad crítica, determinada desde los comienzos. El creador del *Facundo* –si bien fue el primero en intentar ordenar el *caos*– pretendió importar una *seudoestructura* ajena que no funciona en el espacio pampeano. En consecuencia, lo *civilizado* se mezcló con lo *bárbaro* y de esa composición gris, surgimos.²⁹

Un poco antes, ya se veía un alejamiento momentáneo de la política, el arte y la literatura en el escritor. Su última aparición pública había sido en el estreno de su obra teatral en 1931, por la que obtiene el Primer Premio Nacional de Letras al año siguiente.³⁰ Con ese dinero adquiere una chacra de casi 400 hectáreas, con la casa y algunos animales, en Goyena, lugar de su niñez. Durante sus vacaciones, empieza a incursionar en los

²⁹ “La Radiografía de la Pampa es la imagen de un país sin futuro cuyos males son irremediables: fallas éticas, pobreza espiritual, falsedad de valores, carencia de autenticidad” (Rest 1982: 52).

³⁰ En 1932, el jurado –integrado por Leopoldo Lugones, Jorge Max Rohde, Carlos Obligado, Miguel Ángel Cárcano y Alfredo Franceschi– otorgó el Primer Premio Nacional de Letras por *Títeres de pies ligeros* y *Humoresca* a Martínez Estrada, mientras que Manuel Gálvez –que pensaba ocuparía el primer lugar– ganó el segundo premio. Cuando se dio a conocer el veredicto, Gálvez se enojó, insultó al jurado, armó un escándalo público y terminó renunciando a la Academia Argentina de Letras, a lo que sumó una demanda judicial a Glusberg por los agravios hacia él en la revista “La Vida Literaria”. Pese a que Obligado y Rohde simpatizaban con Gálvez, Lugones lo detestaba e influyó en la decisión en favor de su amigo Martínez Estrada (Tarcus 2009: 45).

trabajos de campo y en convertirse en un chacarero que disfruta de la naturaleza (Orgambide 1997: 111). Paralelamente, él, Glusberg y Franco concluyeron la publicación de *La Vida Literaria* y proyectan lanzar una nueva revista identificada con una política de izquierda. Por consiguiente, para conformar el equipo editorial, los “hermanos” se contactaron con periodistas, escritores y traductores situados en la izquierda opositora al comunismo oficial, pero no terminaron de concretar el proyecto. En 1933, Martínez Estrada es uno de los primeros en mostrarse escéptico en el impacto político-cultural de la revista y prefiere dedicarse a vivir en el campo con su esposa. A pesar de sentir cariño por su amigo, Franco reacciona ante esa actitud y siente que no podrá incluir al santafesino en ningún otro emprendimiento de izquierda, sobre todo mientras Martínez Estrada comienza a vincularse con la fracción liberal de la revista *Sur*, algo semejante opinará Glusberg durante años hasta 1944, cuando se reconcilian por medio de una carta (Tarcus 2009: 57-61). Su incursión en la música es a través de aprender a tocar el violín y de jugar con un piano-pianola que compra por ese tiempo; además, lee bastante bibliografía sobre partituras para ejecutar con este instrumento de cuerdas y de sus notas de análisis crítico versadas en el tema nacerá su texto sobre Paganini.

Al estallar la Segunda Guerra Mundial, el escritor santafesino se ubica ideológicamente a favor de los Aliados y asiste a reuniones de antifascistas. En 1940 publica otro de sus conocidos ensayos: *La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires*, que continúa la línea analítica de su primer gran ensayo, pero ahora enfocado – como indica el título– a la capital del país. Estructurado en cinco grandes partes, el texto está conformado por fragmentos autónomos que, juntos, ofrecen una mirada totalizadora sobre Buenos Aires. Esta ciudad crece exponencialmente, pero dentro de ella conviven lo antiguo y lo moderno, lo urbano y lo rural, el presente y el pasado. Mezcla de realidad y ficción mítica, en esta oportunidad, el autor abandona la radiografía y prefiere exponer su reflexión microscópica y detallista sobre la población porteña y sus ritos, signos, anécdotas, costumbres cotidianas:

En vez de preguntarnos, como hasta ahora, por qué ha crecido fenomenalmente su cabeza de virreina, debemos preguntarnos por qué el cuerpo ha quedado exánime. Antes el problema no nos inquietaba y más bien era motivo de recóndito orgullo; porque tener una cabeza fenomenalmente grande suele ser indicio de excelencia mental, para el que calcula por metros. Nos poníamos la cabeza enorme como si metiéramos la nuestra en la arena, con lo que ya era grande como la pampa. Y en ese orgullo de cefalópodos y ráticas estaba precisamente el drama de la pequeñez. Empezamos a darnos cuenta de que no era la cabeza demasiado grande, sino el

cuerpo entero mal nutrido y peor desarrollado. La cabeza se chupaba la sangre del cuerpo (2009: 40).

Su argumentación contrapone la metrópoli con el interior del país: la capital es una especie de parásito que se nutre y vive gracias al resto de las provincias. La ambigüedad invade el razonamiento, pues Buenos Aires es uno de los mayores logros argentinos –la gran cabeza que dirige un cuerpo frágil–, pero a la vez, su perdición.

En 1942, se reeditó *Radiografía de la Pampa* y Martínez Estrada asumió por segunda vez la presidencia de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores); también, desde julio a septiembre de ese año fue invitado por el Departamento de Estado norteamericano para visitar ese país, mediante un programa de intercambios culturales en el contexto de las luchas ideológicas durante la Segunda Guerra Mundial. De esta experiencia surgió un diario de viaje, que fue editado en Buenos Aires cuatro décadas después con el título *Panorama de los Estados Unidos* (1985). La primera parte del texto contiene exaltadas descripciones y opiniones *ingenuas* y *lamentables* sobre la primera parada –Miami–, que podrían deberse a un “compromiso indirecto con el gobierno de Roosevelt que lo invitó [...], una suerte de intercambio de atenciones”, o tal vez, porque era un momento “en el que numerosos escritores, categórica o institucionalmente considerados de izquierda, veían a ‘la Gran Democracia del Norte’ como el baluarte y la defensora de las libertades a nivel mundial” (Viñas 1998: 288). Sobrevuela en esas páginas el contraste del progreso norteamericano con la naturaleza latinoamericana negativa, retrasada, derivada de los conquistadores españoles. Sin embargo, avanzado el relato –cuando pasa por Washington y Nueva York– comienza a ver aspectos no tan favorables, si bien el protagonista se limitará a ser un mero observador que generaliza al principio; luego, enuncia tímidos interrogantes y anota detalles y situaciones recordadas. En esos momentos, a Martínez Estrada podía considerársele un “intelectual progresista”, que estaba en contra de los autoritarismos porque seguía creyendo en la democracia.

Más tarde, en 1943, aparece su primer cuento, “La inundación”, en *Cuadernos de la Quimera* y significará el comienzo de dos décadas dedicadas a la ficción narrativa, además de continuar con la escritura ensayística. Ya aquí se perfilan determinados tópicos que fueron desplegados con seriedad en los ensayos y serán representados de manera irónica en los relatos posteriores: la barbarie, la acumulación de personas, el carnaval, la atmósfera asfixiante, el desorden, la mezcla de condimentos que delinean un mundo inquietante cercano a la pesadilla y en algunos casos, los finales inconclusos, inesperados,

absurdos. Entre los relatos más difundidos y estudiados por la crítica se encuentran, en orden cronológico de producción: “Sábado de Gloria” (1944), “Viudez” (1945), “La cosecha” (1948), “Marta Riquelme” y “Examen sin conciencia” (1949), y “Juan Florido, padre e hijo, minervistas” (1951-1955).

Durante 1945, Martínez Estrada comienza a escribir en *Cuadernos Americanos* de México y *Alfa* de Montevideo. Al año siguiente, se jubiló como empleado del Correo, integró el comité editorial de la revista *Sur*, colaboró en *La Razón* y *Los Anales de Buenos Aires*, y decidió irse a vivir a Bahía Blanca con Agustina (estableció residencia en 1949, en la Avenida Alem, esquina Salta). Ese año publica también *Panorama de las literaturas* (resultado de sus clases en el Colegio Nacional, el profesor ofrece un repaso por la literatura desde sus orígenes) y *Sarmiento*.³¹ Tal como vimos, el pensador sanjuanino fue un referente importante para el ensayista, al igual que José Martí, tiempo después.³² Sobre ellos reflexionará en diferentes oportunidades:

Porque es admirable en Sarmiento y en Martí la vastedad de sus conocimientos, de experiencias y de lecturas y el arte con que han hecho que ese saber les pertenezca como patrimonio ganancial. Son los hombres más cultos del siglo [...] en todo el ámbito del habla castellana: los que escriben mejor y los que saben mejor (1946: 209).

La expresión “escribir es combatir” define el accionar del propio Sarmiento y en esta oportunidad, fue tomada del texto de Martínez Estrada, tal como se observó en la cita precedente, quien en un artículo analiza y compara las figuras de estos grandes intelectuales latinoamericanos: dos fuertes personalidades del siglo XIX que defienden y luchan a través de su escritura para lograr una civilización americana libre, culta, justa y progresista. Ambos están disconformes con la realidad atrasada/colonial de Hispanoamérica; por ello:

Soñaban un estado de cosas muy superior al que era posible obtener dados los elementos históricos y los intereses en juego en sus respectivos países; pero a la vez fueron radicalmente pragmáticos, hombres de un sentido positivo tan fuerte que les

³¹ En este último texto, la figura de Sarmiento es una excusa para escribir otro de sus ensayos de interpretación nacional desde un punto de vista determinado. A Martínez Estrada le interesan las características de Sarmiento en tanto ensayista que comprendió la realidad argentina y su relación con otros pensadores contemporáneos (Rabasa 2010).

³² La figura de José Martí (1853-1895) fue analizada por Martínez Estrada en diferentes artículos, libros y ensayos: *Familia de Martí* (*Cuadernos de la Casa de las Américas*, 1962), *Martí: el héroe y su acción revolucionaria* (1966), *Martí revolucionario* (1967).

evitó caer en teorías utópicas o en el error de forjar planes irrealizables (Martínez Estrada 1946: 200).

Durante 1947 Martínez Estrada reúne su obra poética en *Poesía* y publica textos dedicados a dos de sus pensadores predilectos: *Nietzsche* y *Las invariantes históricas del Facundo*. Al año siguiente, siguiendo en la línea de la literatura argentina, sale a la luz otro de sus grandes ensayos: *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. Este texto es considerado uno de los que mejor lee el poema de Hernández; proporciona un análisis crítico exhaustivo pero, a la vez, como lo indica el título, ofrece una mirada interpretativa de lo que se dio en llamar “el ser nacional” a través de su indagación en la historia, la geografía, la etnología y la figura del gaucho. En el marco del peronismo imperante, Martínez Estrada observa que este gobierno provocaba una “crisis moral” y reactivaba un “episodio de barbarie” que ya se había visto desde los orígenes de la Nación con el exterminio del indio, la constitución de estancias, el modelo agroexportador y el derramamiento de sangre (Altamirano y Sarlo 1983: 119-120). Asimismo, por esta época obtiene el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores y se encarga de la selección, traducción, estudio preliminar y notas para los *Ensayos de Montaigne*, a la vez que escribe un estudio preliminar para las *Comedias de Shakespeare*.

A comienzos de la década del '50, publica *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* y comienza a padecer una enfermedad cutánea de origen psicosomático –neurodermitis melánica– que lo aqueja hasta 1955, cuando un golpe militar derroca al presidente Juan Domingo Perón.³³ A partir de aquí, sus ensayos tienen un marcado tinte

³³ Cuenta su amigo, Pedro Orgambide, que “Por aquella época, los jóvenes escritores, en su mayoría militantes del antiperonismo o, simplemente, no peronistas como nosotros, veíamos a Martínez Estrada como un agonista de nuestro país, alguien que llegaba al extremo de enfermarse físicamente por una insoportable tensión del medio en que vivía. [...] Martínez Estrada se enfermó; fue un paciente más en los hospitales, un caso de difícil diagnóstico. Durante ese tiempo estuvo en los hospitales Rawson, Tornú, Argerich. Finalmente terminó su tratamiento en la clínica del doctor Gregorio Bermann, en Córdoba. [...] El cuerpo de Martínez Estrada, que había perdido mucho peso, se mostraba llagado y ulcerado de una manera atroz. Los pocos amigos que lo visitaban se impresionaban al verlo. A su lado permanecía, como siempre, la fiel Agustina. Tres veces por semana lo visitaba la escritora Victoria Ocampo. También, con frecuencia, los escritores Bernardo Canal Feijóo y Leónidas Barletta” (1997: 152-153). Con Victoria mantuvo una amistad incondicional en la última década de su vida, alimentada especialmente por el intenso intercambio de correspondencia hasta su muerte: “Martínez Estrada escribió sus cartas más intensas a Victoria en coyunturas más bien desastrosas: enfermo y postrado y con la piel ennegrecida, o bien exiliado voluntariamente en México, y luego viviendo en Cuba y al servicio de su revolución pero también exhausto, y al fin de regreso en Bahía Blanca, rodeado de frascos de remedios y trabajando como un poseso en la sospecha de que no vería sus últimos libros editados, tal como sucedió. Hacia el final, la correspondencia con Victoria Ocampo le alivió apenas su convicción de que la Argentina era una nación embarrada, sumida en la miseria espiritual, y en manos de cuatreros asentados en ministerios, juzgados o direcciones de periódico” (Ferrer 2013: 15).

político e ideológico que refuerza su escritura polémica e intolerante.³⁴ Por estos años, publica *¿Qué es esto? Catilinaria* (1956), *Cuadrante del pampero* (1956), *Exhortaciones* (1957) y *Las 40* (1957) –si bien no abandona la producción narrativa y escribe *Tres cuentos sin amor* (1956)–. El primero de esta serie retoma de alguna manera el planteo de *Radiografía de la Pampa*, pero esta vez se centra en el fenómeno del peronismo como una enfermedad que hay que erradicar.³⁵ En esta oportunidad, deja de lado la radiografía para realizar una etiología, que es el estudio de las causas de las cosas, sobre todo, de las enfermedades:

Mi pueblo había cometido muchos y muy graves pecados y Perón le ofreció la impunidad y no la absolución. Hay que ofrecerle la regeneración, la purificación. Castigo y compasión, sobre todo amor y solidaridad humana. [...] Otra vez debo constreñirme a la exposición de la etiología y sintomatología de nuestros males, aventurándome apenas a un diagnóstico. Creo que estoy en condiciones de aconsejar una terapéutica; pero todavía hay mucho que averiguar en la etiología, en la sintomatología (2005: 40-41).

El propio autor califica a su texto como un panfleto, pero es mucho más que eso: en sus páginas analiza y condena el origen, la doctrina y las consignas del movimiento peronista, a la vez que establece nuevamente una genealogía de los bárbaros que afectaron al país. Los males entendidos como calamidades comenzaron de la mano de Rosas, Yrigoyen, y ahora continúan con Perón (también homologado con Mussolini y Hitler) y Eva, por eso la Argentina debe ser regenerada porque prevalece un problema moral aún no erradicado (Alfón 2005). Este punto va a ser uno de los cuestionados por su detractor posterior, Juan José Sebreli. Según él, en sus páginas sobrevuela el mito del eterno retorno de las religiones asiáticas y las antiguas cosmogonías griegas, pasando por el filtro de Nietzsche, en quien se inspira Martínez Estrada. En ese sentido, la idea de que “lo malo vuelve a repetirse” es criticada por Sebreli: a partir de su lectura de Marx y Hegel, sostiene

³⁴ Por estos años también escribe en el periódico *Propósitos*, que dirige Leónidas Barletta, *Sagitario*, *Qué*, *Gaceta Literaria*, *Comentario* y otras revistas.

³⁵ En un discurso de 1956, dirigido al Ministro de Educación, Martínez Estrada afirmó: “Cinco años estuve sin leer ni escribir y casi sin hablar. Ahora no sé si podré hacerlo. Recuerdo que Sapir dice que pensamos con palabras, esto es, que pensamos palabras ineluctablemente. Yo no sé si podré pensar hablando. Mas la verdad es que necesito confesaros algunas preocupaciones mías. Durante mi enfermedad muchísimas veces, casi como obsesión, he pensado que estaba sufriendo un castigo por alguna falta ignorada cometida por mí. Los teólogos dicen que no es menester que el reo sepa qué pecado ha cometido para ser culpable; a mí me parece que no hay castigo sin culpa y que muchos de los que juzgamos castigos son premios y que muchas de las desgracias que no nos podemos explicar, son castigos. Mi situación es muy semejante a la de Job y en lugar de discurrir sobre el bien y el mal, di en cavilar sobre mi país. Pues así como yo padecía de una enfermedad chica, él padecía de una enfermedad grande; y si yo pude haber cometido alguna falta pequeña, él la habría cometido inmensa. Yo y mi país estábamos enfermos”.

que tales analogías son atemporales, pues cada hecho es nuevo, nunca se repite en la historia y no hay identidad entre ellos.

Por otra parte, Ezequiel manifestaba una posición política particular, ya que no simpatizaba con el peronismo, pero tampoco apoyaba el golpe militar que lo derrocó; precisamente ese disconformismo político molestaba a otros autores deliberadamente antiperonistas que lo criticaban. Así, Pedro Orgambide (1985) documenta que el 4 de junio de 1956 Borges –abiertamente en contra del régimen peronista y a favor de la Revolución– hace manifiesto su reproche a esta actitud heterodoxa del pensador santafesino a través de su artículo publicado en el diario *La Acción* de Montevideo. Por supuesto, Martínez Estrada no se quedó callado y el 10 de julio del mismo año escribe un diálogo imaginario en *Propósitos* como réplica, que se caracteriza por el rodeo o el exabrupto. Finalmente, la polémica continúa en el artículo “Una efusión de Martínez Estrada” de Borges, que salió en la revista *Sur* (septiembre-octubre de 1956).

En medio de estas diatribas intelectuales, Martínez Estrada sigue produciendo intensamente en 1957: escribe *Heraldos de la verdad*, que incluye ensayos sobre Montaigne, Nietzsche y Balzac; reúne sus obras teatrales –*Lo que no vemos morir*, *Sombras* y *Cazadores*– en *Tres dramas*, a la vez que publica *La tos y otros entretenimientos*. Asimismo, lo designan presidente de la Liga Argentina por los Derechos del Hombre, recibe la distinción de profesor extraordinario en la Universidad del Sur de Bahía Blanca (donde dictaba cursos y conferencias) y realiza viajes hacia Rumania y la Unión Soviética (1957) debido a que fue invitado por el Comité de la Paz; Austria y Alemania (1959) por medio del Comité de la Juventud; y Chile (1959) por la gestión de la Universidad de Santiago. Al mismo tiempo, aparecen sus *Coplas de ciego* y luego, en 1960, visita México y publica *Análisis funcional de la cultura*, donde reaparecen sus lecturas de Nietzsche y Spengler para cuestionar el alcance de la cultura –que no supone privilegios– y su funcionamiento en la sociedad humana, además de reflexionar sobre la civilización y el impacto de la tecnología. Permaneció un año en la tierra de los aztecas, gracias a su contrato como profesor en la Escuela de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México; en ese tiempo de autoexilio, madurez ideológica y mucho trabajo, se encuentra con su amigo Arnaldo Orfila Reynal y consulta una gran cantidad de bibliografía para su texto *Semejanzas y diferencias entre los países de América Latina*.³⁶

³⁶ En una carta a Victoria Ocampo de 1960 confiesa, desgarrado: “Ahora estoy lejos, trabajo en paz, y vivo mal que bien sin pedir prestado. No quiero volver a mi patria (es de ellos y no mía) y menos con la

Ya hemos visto cómo el intelectual argentino pretendió utilizar la palabra como instrumento de expresión e intervención ideológica entre sus contemporáneos, en un momento histórico efervescente y cambiante. Al final de su vida, incorporó lecturas nuevas al archivo personal; sus textos favoritos –como los de Frantz Fanon– trataban sobre la política anticolonialista y antimperialista.³⁷

El 17 de febrero de 1960, llega a Cuba para recibir el Premio *Casa de las Américas*, en la categoría “ensayo”, por su texto *Análisis funcional de la cultura*. Allí estuvo treinta días y a los cinco meses (el 26 de septiembre) se instaló en La Habana, junto a su esposa, en un pequeño departamento hasta noviembre de 1962. Durante su estadía en la isla, fue miembro de la Academia de Historia de La Habana, llevó a cabo una importante investigación sobre José Martí y Nicolás Guillén, y fue director del Centro de Estudios Latinoamericanos de Casa de las Américas hasta 1962, año en el que aparece desde México *Diferencias y semejanzas entre los países de América Latina*: un texto que brinda gran cantidad de datos y estadísticas que enfatizan la explotación y la miseria del continente americano.³⁸ En ese contexto, durante su estancia caribeña, sale a la luz *En Cuba y al servicio de la revolución cubana* (1963), que constituye una compilación de artículos dispersos publicados en otros medios anteriormente; una edición posterior apareció en Montevideo con el título *Mi experiencia cubana* (1965).³⁹ A pesar de su

perspectiva –me dicen– de que me quiten la jubilación. También tratarán de quitarme la casa –ya urdirán un plan otros cuatreritos urbanos–, después de haberme quitado el respecto a cuarenta y cinco años de trabajar dactilografiando verso y prosa. ¿Qué más?” (2013: 63).

³⁷ Frantz Fanon (1925-1961) nació en la isla de Martinica, se formó profesionalmente en Francia (fue médico psiquiatra) y se instaló en Argelia hasta el final de su vida. Desde su condición de “negro entre blancos” participó en movimientos de liberación anticolonialista y lucha independentista argelina; uno de sus libros más destacados en este sentido fue *Los condenados de la tierra* (1961). El texto trata la situación de los pueblos africanos, el papel del campesinado, las organizaciones revolucionarias, entre otros, pero presenta una mirada susceptible de extender a los países subdesarrollados de América Latina (Fernández Retamar 1967: 127-129).

³⁸ En los albores de los ’60, se fue conformando una red latinoamericana de revistas desde la cual los escritores se autoconstruían como intelectuales que intervenían en la vida cultural y política; algunos ejemplos de publicaciones que reforzaron sus suplementos literarios: *Siempre!* (México), *Marcha* (Montevideo) y *Primera Plana* (Buenos Aires). Uno de los hechos que influyó en esta circulación de ideas fue la Revolución Cubana, que en marzo de 1959 creó la institución *Casa de las Américas* y resultó un importante centro cultural que logró una gran legitimación, difusión y comunicación entre los pensadores de América Latina. La revista homónima de salida bimestral tuvo su primera entrega en mayo-junio de 1960 y, por su carácter nuclear, escribieron en ella varios representantes de lo que fue el *boom*: Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. El primer número tuvo como directora a Haydée Santamaría y su subdirector fue Alberto Robaina; en esa entrega se incluyeron textos de Ezequiel Martínez Estrada, Antón Arrufat, Virgilio Piñera, Miguel Ángel Asturias, Luis Enrique Valencia y Carlos Fuentes. A partir del quinto número se incorporó un consejo de redacción integrado por Martínez Estrada (formó parte del *staff* hasta su muerte), Juan José Arreola y Elvio Romero (Gilman 2012: 78-82).

³⁹ Algunos de ellos son: *Por qué estoy en Cuba y no en otra parte* (*Casa de las Américas*, 1960), *Martí revolucionario* (*Lunes de revolución*, 1961 y la edición completa y aumentada del texto publicada por *Casa de las Américas* en 1967), *Réplica a una declaración intemperante* (*Principios*, 1961), *Por una alta cultura popular y socialista cubana* (*Unión*, 1962).

presunta heterogeneidad, los trabajos individuales reflejan el objetivo común de denunciar la situación opresiva que vivía Cuba y los demás estados latinoamericanos – Argentina principalmente—. Situado en el lugar de un *cubano más*, tal como expresa el epígrafe inicial del libro, a cargo de Fidel Castro, defiende convencido la causa revolucionaria y pretende extenderla al resto del continente, pues constituye un ejemplo a seguir según él.⁴⁰ Cree en la liberación de las *víctimas* en manos del capitalismo imperialista si en todas partes se despierta el desprecio solidario hacia ese sistema de raigambre colonial. Discursivamente, en primera persona señala la tiranía ejercida por Estados Unidos, Inglaterra y Francia, sobre todo, en América Latina.

En este momento, Martínez Estrada se aleja bastante de la mirada sarmientina decimonónica. Por ejemplo, si leemos *Argirópolis*, el intelectual sanjuanino buscaba validar su propuesta progresista cotejando la situación económico-política, la vasta extensión de nuestro país, las beneficiosas características geográficas de la Isla de Martín García (establece un paralelo entre ésta, Génova y Venecia, por ejemplo), entre otros aspectos, con lo que él consideraba el *paradigma ideal/civilizado* a imitar. No cabe duda que, como dice Martínez Estrada (1952), contrasta dos objetos “parecidos”, uno que esté en el norte y otro, en el sur, para comprobar en definitiva que son diferentes. De ello, se deducía la necesidad de emular lo ubicado en el norte por considerarse *mejor*. Sarmiento luchaba por una reestructuración de América del Sur según el patrón que observó en sus viajes por algunos países europeos y, en especial, por Estados Unidos. El recorrido por tierra norteamericana lo fascinó en su organización republicana, democrática, comercial, social e industrial, no conocida por él hasta ese momento –a fines de la década de 1840–. Y precisamente, esos eran los aspectos centrales que pretende *importar* a la Confederación Argentina, al igual que permitir y propiciar la llegada de inmigrantes para llevar a cabo su ideario iluminista fundado en el progreso.⁴¹ Este intenso interés en reproducir lo visto en Estados Unidos influye hasta el punto de abrir el ensayo con la idea de *Estados confederados del Río de la Plata* y finalizarlo con una apelación directa a todos los habitantes del suelo argentino para que formen parte de lo que se constituirá como “Estados Unidos de la América del Sur” (Sarmiento 1850: 168).

⁴⁰ “Cubano no es el que nació aquí; cubano es el que ama y defiende a este país” (Martínez Estrada 1963: 5).

⁴¹ Al respecto, David Viñas expresa: “*Argirópolis*, que alude en su telón de fondo a una ciudad *inventada* como Washington, no sólo implica el ímpetu por abarcar lo múltiple de su viaje, sino que al prescindir de lo superfluo apuesta a lo compacto cuantificable en rechazo de una Argentina tan heterogénea *como un archipiélago*” (1998: 15).

En cambio, un siglo después, su discípulo verá al estado norteamericano como un aparato capitalista desmedido, que es aceptado sin cuestionamientos por los miembros gubernamentales y los pensadores desinformados y apartados de los intereses del pueblo. Así, los artículos que componen *En Cuba y al servicio de la revolución cubana* sirven en conjunto para responder y explicar al lector el título general, donde el sujeto del enunciado se posiciona lejos de su patria y declara explícitamente su función de intelectual que apoya la causa revolucionaria. Martínez Estrada, en el título, en las primeras líneas y en el resto del texto, construye una imagen de artista que siente y sirve a la Revolución popular, al punto de ponerla por encima de todo, sacrificando lo personal, como muestra de su amor al pueblo “infeliz y olvidado”. Asimismo, intenta describir la situación actual de Cuba y sus vecinos para contraponer y resaltar el sistema que considera más adecuado: el Socialismo. Este régimen de gobierno liderado por Fidel Castro era incipiente y recién comenzaba a desarrollarse, pero para Martínez Estrada es el paradigma de la verdadera cultura popular de raíz americana, que propone a la vez, un modelo de intelectual a seguir, como ya había enunciado Martí –al que hace referencia asiduamente–. En una de sus cartas de 1961, dirigida a Glusberg, también manifiesta de manera enfática y optimista su apoyo a la Revolución por la que, según sus palabras, el pueblo cubano ya no será sometido, sino que la mirada utópica lo invade y cree en la posibilidad de un “mundo mejor, sin ideologías ni dogmas” (Tarcus 2009: 136). En esas líneas del 9 de marzo de 1961 demuestra, además, su devoción hacia Martí:

Estoy trabajando sobre un *Martí revolucionario* que ha tirado por los aires el Martí de las antologías y los recitales. ¡Qué hombre había sido! No creo que se le pueda poner al lado sino a Lenin y Trotski en la voluntad inquebrantable de terminar con las injusticias y las opresiones. De los cuarenta y dos años de vida, veintiséis consagrados a trabajar y escribir por la libertad de los pueblos parias (136).

Y su “idealización” de la figura de Fidel que gobierna un país unido gracias al Socialismo emergente que se esfuerza por la liberación de las manos capitalistas:

Un pueblo entero trabajando como entre hermanos para el bien de todos. Fidel Castro sostiene sobre sus hombros la revolución y es infatigable e inflexible. ¿Lee usted sus discursos? No son discursos; es otra vez la voz de los profetas y los jueces. Se habla y se vive con franqueza. En dos años la Revolución ha transfigurado a un pueblo abatido y abandonado, en una colmena jubilosa. Todos nos queremos, nos ayudamos y tratamos de hacer lo mejor y lo más posible (136).

Leemos en estas líneas cómo el deseo de un “mundo mejor” forjado a partir del hierro socialista prevalece en el pensador argentino quien, desencantado y alejado de su país natal, vislumbra otra posible realidad fundada en la alegría, la generosidad y las ganas de participar en un proceso renovador.

Retomando *En Cuba y al servicio de la revolución cubana*, la *escena de arribo* – como la denomina Saítta– retratada en su ensayo justifica su estancia en el país caribeño:

Estoy en Cuba para servir a la Revolución, que es también la causa humanitaria de los pueblos expoliados por los *racketers* de la Banca internacional, amedrentados y escarnecidos por los esbirros de la policía militar interamericana, y torturados y perseguidos por los verdugos y delatores en sus propios países. ¿Qué se piensa de este gran pueblo cubano en Argentina, manejada por camarillas estipendiadas y ofuscada la opinión pública por las informaciones insidiosas de la prensa asociada? (1963: 8).

De manera explícita declara su postura ideológica, pero su mirada *estrábica* está puesta también en el gobierno y la intelectualidad argentina: los “enemigos traicioneros” de un pueblo que sólo cuenta con “soberanía de papel”.

Por consiguiente, encontramos un relato de viaje no tradicional, que está teñido de la experiencia personal y la expresión de una intensa opinión política. Aquí, “el sujeto del relato de viaje descubre la imagen del Otro y de lo Otro, pero en él proyecta la imagen de sí mismo” (Monteleone 1999: 17-18). Es decir, el autor aporta información histórica, política y económica a lo largo de sus artículos, sin embargo, termina centrando su discurso en una defensa del valor y la acción que revisten la cultura y los artistas en un sistema socialista, que admira y desea para su propia nación. En este régimen racional, equitativo y vanguardista el pueblo se libera de las cadenas que lo oprimen. Esa situación perfecta es la que no pueden entender sus pares alejados del lugar de los hechos, tal como expresa en uno de los pasajes más combativos del texto: “Réplica a una declaración intemperante”.⁴² En esta sección, contesta exhaustivamente cada una de las críticas y declaraciones en contra de la “tiranía” de Fidel Castro, que habían manifestado Jorge Luis Borges, Manuel Mujica Láinez, Eduardo Mallea, Adolfo Bioy Casares, entre otros. El cruce de diatribas coincide con el alejamiento definitivo de Martínez Estrada del grupo *Sur*, del que había participado décadas atrás. Sus principales destinatarios (“ustedes”) son esos compatriotas que defienden la “democracia” norteamericana cifrada en el bloqueo y

⁴² Su primera aparición fue en *Principios* (1961).

la invasión de la isla, porque desconocen la verdadera coyuntura política y tienen una percepción errónea del sistema implantado por el Primer Ministro de Cuba:

Piensan ustedes como los lectores de historias fantásticas y de periódicos de la prensa en cadena, y tienen del socialismo una idea de curas párrocos. Es increíble que algunos de los buenos escritores argentinos sean crédulos lectores de los infundios elaborados concienzudamente en los laboratorios de la Agencia Central de Inteligencia. Esta palabra, fascinante de por sí, los ha ofuscado, pues pertenecen ustedes a la ‘intelligentsia’ de la oligarquía, o sea al despotismo ilustrado, y hallan inteligente lo que ese organismo de perversión espiritual prepara como barbitúricos para los esclavos libres del fascismo imperialista (1963: 97).

Es uno de los núcleos más *duros* de su discurso ensayístico y en él responde a sus colegas *opositores* “inocentes”, oligarcas e ignorantes que repiten la imagen reproducida por la prensa estadounidense sin detenerse a informarse ni cuestionarla. En su alegato, los desacredita en cada uno de sus dichos y les explica las causas de estar “en Cuba y al servicio de la revolución” y no querer regresar. Pese al enfrentamiento verbal, queda claro su deseo de extender ese bienestar general político e ideológico que ve a su propia patria. Al igual que Martí, demuestra amor y lástima hacia su pueblo y quiere lo mejor para él.

Aunque inmerso en este sentimiento de desarraigo y extrañamiento por la postura de sus compatriotas, Martínez Estrada “no fue un turista de la revolución”, sino que, desde su posición de observador de la realidad, experimentó de cerca los momentos difíciles de los cubanos (Orgambide 1997: 205).⁴³ Su gesto político provocó reacciones adversas y críticas en diferentes sectores argentinos, pero al mismo tiempo, una admiración y reconocimiento por la intelectualidad cubana. Algunos escritores isleños (Ambrosio Fornet y Roberto Fernández Retamar, por ejemplo) que adherían a la Revolución en ese momento vieron en Martínez Estrada un pensador que hablaba con una sensibilidad y compromiso diferentes de otros: sentía el fundamento revolucionario como propio a pesar de ser un extranjero, incluso aún hoy varios intelectuales cubanos valoran su figura y su conducta.

Si retornamos a otra de sus cartas de 1961, compuesta en La Habana luego de haber pasado unos meses allí, observamos que pese a la edad y las circunstancias, Ezequiel sigue atento a su entorno y comienza a dudar de que su función inicial en la

⁴³ “En América Latina la revolución social no fue sólo una idea, un programa de partidos y movimientos políticos, o la reverberación que producían acontecimientos lejanos en medios ideológicos del subcontinente. Fue todo eso, pero también una experiencia. [...] La Revolución Cubana también transformó profundamente la sociedad, el sistema de poder, el mundo de la cultura y las ideologías en el país” (Altamirano 2010: 16).

Revolución no es tal como la había entendido tiempo antes:

Mi intención era irme, pues veo que poco puedo hacer al servicio de la revolución, que requiere por ahora una clase de acción que yo no puedo realizar. Pero se han mostrado generosos conmigo y buscaron la forma de que no piense yo que soy un parásito de la Revolución que les como la malanga que ellos plantan al rayo del sol (137).

A lo largo de esta breve misiva, esboza a su amigo –y así lo hará– que permanecerá más tiempo en tierra cubana para realizar una gran recolección de textos relacionados con Martí y su doctrina revolucionaria, con lo cual empieza a sentirse ajeno, aislado del desarrollo político de los acontecimientos, alguien que se limita al trabajo intelectual pero que no participa activamente en la causa.

Conforme a lo expuesto a su confidente, en 1963 el escritor regresa a México para continuar su estudio sobre José Martí que fue conocido después como *Martí revolucionario*, del cual se publicó sólo el primer tomo en 1967, con un prólogo de Roberto Fernández Retamar. Este texto monumental, auspiciado por el Consejo Nacional de Cultura de Cuba y Casa de las Américas, analiza una figura modélica y renovadora para Martínez Estrada; de esta época también surgirá su ensayo sobre otro poeta y periodista cubano de relevancia, titulado *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén* (1966) que fue publicado en Montevideo.

Una de las *invariantes* en el pensamiento de Martínez Estrada es su análisis de los fenómenos que le toca vivir o experimentar dentro y fuera de la Argentina. Ya vimos que en reiteradas ocasiones, con su herramienta imprescindible, la palabra, se acerca, analiza y luego se aleja del hecho, pone una distancia objetiva (que en realidad no lo es) y escribe sus ensayos, que fluctúan ideológicamente: a veces, simpatiza –o parece simpatizar– con un fenómeno, pero luego encuentra su faz negativa. Por ese motivo, lo han tildado de inconformista, profeta, anarquista, agonista... alguien que no encuentra una posición cómoda desde donde plantarse y ha recibido críticas en consecuencia. Como era de esperar, coherente en su desarrollo intelectual, con su experiencia cubana ocurrió algo similar: dejó testimonios de su adhesión a la Revolución en un primer momento de deslumbramiento, pero una vez vuelto a la Argentina, en una de sus últimas cartas a su amigo Samuel en diciembre de 1963, leemos:

Hoy, de lejos y con nuevos datos, puedo decirle que el *Martí revolucionario* que yo me puse a extraer de los bazares y las papelerías, a nadie interesa. Ni ha interesado.

Ni interesará. Ahora están fabricándose una cultura de martillo y tenaza, porque consideran que es marxista-leninista tirar alquitrán a las bibliotecas de noche. A mí no me han contestado ni una carta, hace un año, que tratara de mi libro. Hace un mes terminé de hacer dactilografiar la primera de las tres partes: 320.000 palabras, en 6 partes y 98 capítulos. ¿Qué hago con “eso”?

Pero hay otras cosas muchísimo más desagradables, y que se las digo a Ud. porque, como yo, sabrá que la Revolución del pueblo cubano y la lucha de sus líderes nada tiene que ver con la conducta de las camarillas stalinistas que persiguen a muerte a los trotskistas y a gente de fe (139).

Sus palabras, a lo largo de la epístola, están atentas a la censura estatal que comienza a detectar Martínez Estrada en Cuba y una especie de olvido o menosprecio por su labor. Asimismo, sobre el “resto” de la situación observada, prefiere hacer silencio y no decir nada “inconveniente”, pero en la intimidad propia de una carta deja vislumbrar sus temores al amigo, citando casos como el del ostracismo interno que vivió en la isla Enrique Labrador Ruiz o la detención del periodista romano Adolfo Gilly. Además, hace manifiesto su examen de la situación y se pregunta por la base del fenómeno revolucionario: pone en cuestión si se trata de una expresión marxista, leninista, castrista o socialista. Y, al mismo tiempo, resalta su decepción ante la respuesta a tanto trabajo realizado en vano durante su estadía caribeña:

Yo les dejé cinco libros: uno de trabajos de Martí desde que empieza la acción de guerra hasta que muere; otro con dibujos de Siné, *El verdadero cuento del Tío Sam*; una reedición de *Panorama de las literaturas*, dos tomos de extractos de discursos de Fidel sobre Cuba, la tierra, y el pueblo, la gente, sin política, ni diplomacia, ni economía, hecho con su consentimiento. Impreso ya, el libro desaparece; después de la *purga* de los complotados para hacerlo saltar, reaparece en librerías y a la semana se retira sin que nadie sepa nada. Mi libro *En Cuba y al servicio de la revolución cubana* estuvo en la imprenta nueve meses. “Cuatro imágenes de Fidel Castro”, el director de la revista *Cuba* dispone que no se publiquen, pero aparecen en *Bohemia* (139-140).

En esta larga enumeración dejó atrás la mirada positiva que creía en un nuevo tiempo feliz con el advenimiento de la Revolución. Las palabras del escritor transparentan la desilusión y, peor aún, una situación casi dictatorial, donde el intelectual no se siente libre para desarrollar su pensamiento ni llega a comprender bien el desarrollo de los hechos. Por último, una carta posterior de 1964 ratifica a Samuel su incomunicación total con los cubanos y la concreción de su primer tomo sobre Martí:

He quedado sin comunicación con Cuba. Cerradas las vías urinarias y respiratorias. Tengo la primera parte de *Martí Revolucionario* (800 páginas dactilografiadas). Les importa un rábano Martí y sus sueños revolucionarios. ¿Quién habla de eso ni de lucha de clases, con la mesa puesta, la cabecera ocupada y los infelices mirando por la ventana? (141).

En sus últimos días, alejado de la cuestión cubana e instalado en su casa de Bahía Blanca, el autor santafesino escribe poemas que saldrán en *Sur* con el título de *Tres poemas del anochecer*, corrige su libro *Realidad y fantasía de Balzac*, publicado poco después, mientras que en México se edita una *Antología* de sus textos prologada por él. Finalmente, la muerte lo sorprende el 3 de noviembre de 1964, pero poco a poco se han ido publicando compilaciones de sus manuscritos inéditos, a veces inconclusos, en las últimas décadas: *Paganini* (2001), *Filosofía del ajedrez* (2008), *Coplas de ciego* (2011) —que incluye coplas no publicadas anteriormente—, *Epistolario. La correspondencia entre Victoria Ocampo y Ezequiel Martínez Estrada* (2013), por citar algunos.

8. Martínez Estrada en el campo intelectual argentino

Según Bourdieu, todas las partes constitutivas del campo intelectual tienen una relación de interdependencia entre sí, aunque cada una de ellas cuenta con un *peso funcional* particular que las diferencia del resto. En consecuencia, el campo intelectual está integrado por una serie de agentes, instancias o sistemas de agentes (academias, cenáculos, sistema de enseñanza) que se encuentran determinados dentro de la estructura por la posición que ocupan y por la autoridad ejercida que, a la vez, está mediatizada por la interacción con el público, quien determina la consagración y la legitimidad cultural. Para que una obra o un autor sean consagrados, deben someterse a una serie de reglas y opiniones que influyen en su difusión pero aún más en su legitimación. Las relaciones —de complementariedad o de competencia— de todo sujeto con la realidad social, el sistema cultural, su creación y la forma de su proyecto creador dependen de su lugar dentro del campo intelectual, que puede ser oficial/central o marginal. Además, en el interior de esta lógica, el autor es el creador de bienes culturales y por sí mismo puede imponer su autoridad aunque las instituciones educativas cumplan un rol importante, ya que el educador o el profesor es el encargado de *conservar* la cultura y participar del proceso de legitimación y permanencia de las obras.

Después de haber repasado someramente la vida y los escritos de Ezequiel Martínez Estrada, observamos que ocupó una función destacada en el campo cultural argentino. En las primeras décadas de su producción, fue convirtiéndose progresivamente en un escritor consagrado, una referencia ineludible, cuya legitimación estuvo dada por sus amistades intelectuales –de Lugones, Quiroga y Victoria Ocampo, por ejemplo–, su relación con editores –Glusberg–, la obtención de premios (incluso la SADE lo propuso como candidato al Premio Nobel), la popularidad y la recepción de sus famosos ensayos, y su inclusión en círculos y publicaciones de renombre, como la revista *Sur*. Con un afán autodidacta, que lo llevaba a lecturas y reflexiones profundas, el pensador ganó un lugar central en el campo intelectual y sus principales instituciones: la academia y la universidad. Su proyecto creador se definía en relación con la historia y la sociedad argentina precedente y contemporánea, que acompañaba el *inconsciente cultural de la época*, en palabras de Bourdieu, y refractaba de manera simétrica en su escritura de corte ensayístico pero también en sus textos ficcionales; es decir, la reflexión y la narrativa se retroalimentaban y completaban la imagen y las ideas que el autor quería difundir. A poco de publicarse, sus cuentos originaron tempranas investigaciones críticas que continúan hasta hoy por la riqueza formal, temática y estilística que evidencian. Así, los primeros en dedicarse a su producción cuentística fueron, entre otros, Juan Carlos Ghiano –en su artículo “Martínez Estrada, narrador” de la revista *Ficción*–, Mario A. Lancelotti –escribe en *Sur* sobre “Marta Riquelme”–, Carlos Mastrángelo –en *Gaceta Literaria*–, también en 1961 Horacio J. Becco incluyó el cuento “El sueño” en su selección denominada *Cuentistas argentinos* y Roberto Yahni publicó los *Cuentos completos* (1975) en España por la editorial Alianza; asimismo, en las últimas décadas, investigadores reconocidos como Pedro Orgambide, Adolfo Prieto, Enrique Anderson Imbert, Horacio González, Andrés Avellaneda, entre otros, se han dedicado a la narrativa martinezestradiana, además de analizar sus ensayos y ponerlos en diálogo.

Si bien con un estilo personal, Martínez Estrada no fue ajeno a los tópicos y las retóricas narrativas y ensayísticas que caracterizaron la primera mitad del siglo XX en la literatura latinoamericana. No obstante, en la última década de su vida, luego de su enfermedad y el alejamiento decisivo de Buenos Aires como lugar de residencia, en el momento del auge y la caída del gobierno peronista, se fue apartando cada vez más del pensamiento y las actitudes de los grupos que lo acompañaban hasta ese momento. La imagen del intelectual consagrado comienza a entrar en conflicto en los diferentes niveles e instancias del campo cultural argentino, al punto de que el propio Martínez Estrada

decide abandonar por un tiempo, hasta su muerte, este país.⁴⁴ La vacilación ideológica y la indecisión política siempre lo embargaron en su tarea intelectual:

Desafecto a las efímeras filiaciones de la política (recuérdese que el Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes se integró con Jorge Luis Borges, Carlos Mastronardi, Enrique y Raúl González Tuñón y Leopoldo Marechal, entre otros), Martínez Estrada permanece al margen de los agrupamientos, antes y después del golpe militar del 30. En 1935, dos escritores que sufren como él la crisis de esos años, Raúl Scalabrini Ortiz y Arturo Jauretche (que sería después implacable crítico de Martínez Estrada), fundan, con otros jóvenes, radicales en su mayoría, el movimiento político FORJA, respuesta del nacionalismo democrático y popular frente a la dictadura (Orgambide 1985: 61).

Su figura emblemática despertaba adhesiones y críticas diversas: mientras Héctor Murena elogiaba de manera enfática sus verdades proclamadas, desde la nueva sociología, Gino Germani declaraba que a pesar de haber leído toda la obra del santafesino no encontraba algo “aprovechable” en ella para el desarrollo actual de los saberes académicos a fines de los ’50. Esa opinión desmerecedora tuvo un impacto institucional y, según Horacio González, propició la “proscripción de la obra estradiana” en las áreas sociales de las universidades sudamericanas, si bien se continuó con la lectura de sus textos “proscriptos” a pesar de su obligado “exilio bibliográfico” (172-173) y hoy en día se reaviva con entusiasmo el estudio de su ensayística.

Más allá de ello, Martínez Estrada fue considerado un maestro, un referente insoslayable que pensaba sobre el fenómeno argentino para los jóvenes de los años ’50. Para David Viñas, por ejemplo, fue su “padre intelectual”, un hombre que marcó la generación de 1955 (1996: 195).⁴⁵ Tanto él como su hermano Ismael –de familia radical– dirigieron la revista *Contorno* en el período 1953-1959, la cual contó con las participaciones de destacados investigadores en sus diez entregas: Noé Jitrik, León Rozitchner, Adolfo Prieto, Juan José Sebreli, Oscar Masotta, Tulio Halperin Donghi, entre otros, que ocupan un lugar central en el campo intelectual. En este grupo –bajo la influencia de la economía, la sociología, el existencialismo sartreano y la política– se

⁴⁴ El caso de Martínez Estrada lo define así Bourdieu: “La relación que un intelectual mantiene con su clase social de origen o de pertenencia está mediatizada por la posición que ocupa en el campo intelectual, en función de la cual se siente autorizado a reivindicar esta pertenencia (con las elecciones que implica) o inclinado a repudiarla y a disimularla con vergüenza” (182).

⁴⁵ En su texto, *Literatura argentina y política* (1996), Viñas revisa el recorrido dispar de Martínez Estrada y su acercamiento/alejamiento de corrientes e ideologías: “Resultaría fecundo preguntarse al llegar aquí, si Martínez Estrada, que a su manera intentó construir una verdad y varias veces tuvo que optar por la incertidumbre, realmente no estuvo *fuera de lugar*” (211).

gestionó un nuevo modo de practicar la crítica, entendida en términos de intervención pública, como una “toma de posición” respecto de lo que pasaba “alrededor”, en el contorno.⁴⁶ A partir de ellos, especialmente en los últimos números, se estableció una relación especial entre literatura y política, lo literario inscripto en la historia argentina:

En la que la literatura no puede leerse sin ser incluida en una serie de la que nunca está ausente la política, pero que no puede –y no debe– ser reducida a una suerte de subproducto superestructural de fenómenos políticos que la engloban o la determinan: la literatura puede leerse en la política, y la política en la literatura, pero no existen relaciones de inclusión o implicación entre una y otra (De Diego 2010: 401).

Dominaba en la revista un “espíritu de seriedad” que se extendía desde la tipografía y la ausencia de ilustraciones hasta la ubicación de la publicidad al final, en página aparte, y el empleo de seudónimos para firmar los textos en los hermanos Viñas (Mangone y Warley 1986: 439). Uno de los temas predilectos de la publicación fue el ensayo sobre la realidad nacional, por ello en 1954, la revista *Contorno* N° 4 publica un número especial de veinte páginas sobre Martínez Estrada, integrado por las colaboraciones de David e Ismael Viñas, Adelaida Gigli, Francisco J. Solero, Rodolfo Kusch y Orlando Suevo.⁴⁷ Una de las características del ensayista que despierta interés en los artículos de los hermanos Viñas es su insistencia en la denuncia, la mirada puesta en la realidad –el contorno–, la toma de posición que adopta en cada texto, asumiéndose en su rol intelectual:

Martínez Estrada ahora –y antes Roberto Arlt– son interpretados por la nueva generación precisamente como autores problemáticos y de denuncia, fundamentalmente sinceros en la medida en que hablaron de lo intransferible, de lo necesario, del gran problema de todos, confesándose, autodevelándose.

⁴⁶ En una entrevista sobre el ensayo, Beatriz Sarlo afirma: “Bueno, digamos, estaba la crítica académica más convencional, marcada en su mejor momento por la estilística, y eso perduró en la universidad. Después estaba Martínez Estrada, que como crítico era absolutamente fenomenal, es decir, su *Muerte y transfiguración del Martín Fierro* sigue siendo hasta hoy, quizás, el libro más importante de crítica que se haya escrito en la Argentina del siglo XX. O sea, estaba Martínez Estrada, que *Contorno* lo enfoca con enorme sentido de competencia, como toda nueva promoción enfoca competitivamente a los que vinieron atrás, pero en este caso es difícil descalificar. Y leído hoy, leído después de *Contorno*, Martínez Estrada, ese libro de Martínez Estrada en particular, es uno de los grandes libros de la crítica argentina. Ahora, *Contorno* lo que hace es introducir cierta mirada en la crítica literaria, es decir, introducir la mirada que llamaríamos socio-crítica. Centralmente los Viñas y los números que organizan alrededor de las novelas argentinas y de Roberto Arlt, que son los números importantísimos de *Contorno*” (Erdman 2005).

⁴⁷ Los artículos se titulan (en orden de aparición): “Los ojos de Martínez Estrada”, “Reflexión sobre Martínez Estrada”, “Bibliografía de Ezequiel Martínez Estrada”, “Lo superficial y lo profundo en Martínez Estrada”, “Primera aproximación a Martínez Estrada”, “La historia excluida: ubicación de Martínez Estrada” y “La poesía de Martínez Estrada: Oro y Piedra para siempre”.

Suicidándose. Martínez Estrada porque –al cumplirse dentro de esa línea–, ejerce la denuncia como negación del constante no-te-metás argentino, de la sempiterna neutralidad, esencial conformismo o pacto que aparece insistentemente sublimado en la renuncia [...]. Esa actitud de Martínez Estrada supone exactamente la no eliminación de lo pecaminoso, sino la inicial aceptación, el hacerse cargo que no significa en ningún momento manso acatamiento. Responsabilizarse denunciando para tomar riesgosamente nuestra realidad, nuestro contorno que es problemático y que condiciona nuestra situación y que exige una tensa continuidad en tanto su pérdida se encuentra siempre presente (16).

Los artículos, desde un análisis crítico ni condescendiente ni displicente, abordan aspectos varios sobre la obra y el estilo del autor, su incursión en diferentes géneros (poesía, narrativa y ensayo) y rescatan su mirada tendiente a la denuncia en un contexto de constantes transformaciones sociopolíticas, si bien al mismo tiempo, subyace una contradicción en el análisis de los Viñas pues la falta de praxis en el ensayista, su participación “desde afuera” también es cuestionada por ellos.⁴⁸ *Contorno* se propone releer la cultura nacional y sus períodos de crisis en los que pensadores como Martínez Estrada (de la generación de 1925) observan las invariantes argentinas a lo largo del tiempo y les permite entender el fracaso del optimismo decimonónico cifrado en la reiteración de los ciclos de barbarie.

Asimismo, otras revistas posteriores realizan menciones distintivas de Ezequiel, tales como *Ciudad*, que en 1955 le dedica su primer número en el que colaboran Ludovico Machado, Rodolfo Borello, Ismael Viñas y Héctor Grossi.⁴⁹ Durante 1964, en el número 124 de *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica escriben sobre él: José Bianco, Emanuel Carballo, Abelardo Castillo, Roberto Fernández Retamar, Francisco Giner de los Ríos, Victoria Ocampo y Emir Rodríguez Monegal; al mismo tiempo, Demetrio Aguilera Malta y Pedro González hablan sobre Martínez Estrada en la revista *Siempre* N° 600 de México. Al año siguiente, las revistas *Hoy en la cultura*, *Sur* y *Casa de las Américas* presentaron ediciones especiales en torno al escritor argentino, donde participan investigadores de renombre.

⁴⁸ “El número 4 de *Contorno*, de diciembre de 1954, está dedicado a Martínez Estrada. David Viñas lo llama un ‘heterodoxo argentino’. Definiendo a Martínez Estrada, Viñas se definía a sí mismo anticipadamente. Siempre fue un escritor nacional; siempre fue un heterodoxo. Hoy ya es posible decir que Viñas y Martínez Estrada son los dos grandes ensayistas ideólogos del siglo XX” (Sarlo 2011: 39).

⁴⁹ “No es por mera casualidad, que Martínez Estrada, luego de largos años de olvido, vuelve a ponerse en auge –entre 1954 y 1955 dos revistas CONTORNO y CIUDAD le dedican sendos números– precisamente en vísperas de una nueva crisis: esta vez se trata de la caída de un régimen apoyado por la clase obrera y grandes masas populares: 1955 equivale a 1930 y QUÉ ES ESTO intenta reeditar a RADIOGRAFÍA DE LA PAMPA. Pero el tiempo no ha pasado en vano” (mayúsculas del original) (Sebreli 1960: 21).

Sin embargo, en el campo argentino, a comienzos de la década del '60 sus ensayos no tuvieron la misma recepción que antes. Por ejemplo, Juan José Sebreli en *Martínez Estrada: Una rebelión inútil* (1960) ubica al ensayista dentro de un grupo social marcado por el pesimismo irracionalista proveniente del pensamiento europeo, asociado, en América Latina, con las características geológico-geográficas propias de estas tierras, donde la gran extensión y el despoblamiento predominaban. Resuenan ecos del *Facundo* en estas ideas; no obstante, Sarmiento era un optimista que creía en el progreso y la modificación del orden de cosas según Sebreli, a diferencia de Martínez Estrada, un pequeño burgués que manifestaba su pesimismo desde una clase media intelectual, de la que Roberto Arlt también formaba parte, no cercana a la oligarquía a nivel ideológico o político, pero que tampoco conformaba una oposición sólida debido a que estaba “socialmente demasiado débil y demasiado aislada” y no poseía “una base económica independiente de la estructura social que dice combatir” (20). A partir de este planteo, Sebreli intenta analizar la obra ensayística del santafesino, destacando sus desaciertos, su contemplación pasiva, su mirada abstracta del mundo como si no perteneciera a él y en especial, su aparición “en tiempos felices que aguarda épocas catastróficas para, en medio de la cerrazón del cielo, revelar vaticinios y ejercer de profeta” (Alfón 2005: 24). Bajo la máscara de un “idealismo moral y un realismo político” Martínez Estrada describe el país y denuncia sin ser un político; pone de manifiesto lo que, según Sebreli, no tiene solución ni actúa en pos de ello, por eso, termina realizando una “rebelión inútil”.

A la vez, su postura heterodoxa, independiente, ajena y crítica respecto de los partidos políticos molestaba indistintamente en esos años a los antiperonistas, a los peronistas, a los militantes de la izquierda y a los sectores militares. En un principio, Martínez Estrada fue un estandarte del antiperonismo con sus textos panfletarios, pero luego intentó una visión más comprensiva del fenómeno: “de escritor elitista intentó transformarse en sus últimos años en un escritor latinoamericano” que influirá en otros como Rodolfo Walsh o Julio Cortázar (Beraza 2010: 215). El anarquista decide viajar y autoexiliarse en otros lugares, se siente extraño en su país y se despide de él en un discurso que profirió en la cena de celebración del XVIII aniversario de *Cuadernos Americanos* de México, en febrero de 1960:⁵⁰

⁵⁰ El discurso apareció publicado en la revista *Cuadernos Americanos* N° 2 del volumen 19 (marzo-abril de 1960) y se titulaba: “Un año más de ‘Cuadernos Americanos’”. En septiembre de ese año fue publicado por *Atlántida* y causó una gran polémica, por esa causa esta revista argentina propuso a diferentes escritores (Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo, Enrique Wernicke, Dalmiro Sáenz, Leónidas Barletta, Silvina Bullrich, entre otros) que opinaran sobre las declaraciones de Martínez Estrada. Asimismo, con el título

Cuadernos Americanos me ofreció hospitalidad entonces; y cuando decidí abandonar mi patria para siempre, en México encontré nuevo hogar y nuevos hermanos. Aquí quisiera morir, y la gloria que pido es el olvido y la paz (2013: 69). Adiós, opulenta nación de ganados y mieses, que honras con magnificencia y estrépito de clarines a los héroes y mártires muertos en el destierro. Alegra tu corazón con vino de tus bodegas y pan de tus graneros; solázate con la música de las trompetas y los atanales, y no escuches la voz trémula de los profetas en el destierro. Sé feliz y prospera (2013: 70).

Con su alejamiento alimenta la figura del “incomprendido de su época”, la cual implica que los pensadores comprendidos o interpretados con rapidez, en realidad, no logran constituir una obra de renombre. Por esa causa, en sus ensayos más importantes, principalmente, se dirige hacia sus contemporáneos “necios”, que no logran ver ni entender la realidad enferma y dolorosa de nuestro país (González 2007: 169). En este sentido, Martínez Estrada puede inscribirse en la calificación de escritor *contemporáneo*, esbozada por Giorgio Agamben (2008), descripto como *raro*, pues perteneció a su tiempo aunque decidió no coincidir ni adaptarse a sus pretensiones, pero precisamente por esa cualidad diferencial fue capaz de comprender los hechos –la oscuridad– de su época.⁵¹ Es decir, fue un contemporáneo porque en sus ensayos y en algunas ficciones detectó indicios y marcas de su presente que correspondían al pasado y le permitían entender la actualidad, así leyó la historia nacional a partir de la puesta en relación y la interpelación de los tiempos arcaico y presente.

Por consiguiente, Martínez Estrada logró una nueva consagración y legitimación fuera de la Argentina, en el interior de un campo cultural más vasto, el latinoamericano, que por un período breve lo “rescató” del lugar marginal que él mismo construyó, a pesar de que había sido muy reconocido y premiado por su producción en su país; en México y, principalmente, Cuba es donde se sintió valorado y más cómodo. En cambio, en el campo cultural argentino, recibía “ataques” desde diferentes frentes: así, por ejemplo, su postura ante la Revolución Cubana de la primera hora provocaba el rechazo de los partidarios de Perón, como Arturo Jauretche en *Los profetas del odio y la yapa* (1957), y también de la oligarquía a favor de la Revolución Libertadora, que lo consideraba un comunista que defendía a Fidel Castro.

“Discurso en Ciudad de México”, se reproduce el texto en el *Epistolario* publicado en el 2013, a cargo de Christian Ferrer (65-70).

⁵¹ “Ser contemporáneos es, ante todo, una cuestión de valor: pues significa ser capaces no sólo de tener la mirada fija en la oscuridad de la época, sino incluso percibir en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se aleja infinitamente” (Agamben 2008).

Más allá de sus titubeos ideológicos y las reacciones contradictorias que provocaba, Martínez Estrada sigue ocupando un lugar relevante en el canon, especialmente ensayístico, y su obra continúa propiciando observaciones, estudios y reflexiones de diferentes investigadores. Se realizan congresos, actividades y jornadas en su honor organizadas por la Fundación homónima en Bahía Blanca u otros organismos, se escribe aún sobre él e incluso a partir del 2010 la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional lleva su nombre.⁵²

⁵² La Fundación Ezequiel Martínez Estrada fue creada el 11 de agosto de 1968 por Agustina Morriconi, viuda del escritor, quien donó la casa que compartían en vida para este fin. Ubicada en la ciudad de Bahía Blanca, en la provincia de Buenos Aires, se trata de una casa-museo (a partir de 1991) que conserva un archivo con textos inéditos y publicados del autor, además de exhibir al público algunas de sus pertenencias, cartas, recuerdos y libros.

CAPÍTULO 2

Martínez Estrada: la literatura al servicio de las ideas.

Denuncia e interpelación en el ensayo

1. Imágenes de un escritor

Martínez Estrada es para nosotros, ante todo, un tema de meditación. [...] Como escudriñador de la realidad argentina y como exponente, como dato de esa realidad. Como toma de posición y como punto de partida. Como existencia y como proposición. Porque lo que nos interesa, a través de él, es averiguar lo que somos, nosotros, definidos por el accidente de vivir en la Argentina de mil novecientos cincuenta y tantos.

Ismael Viñas. *Contorno* (1954: 2)

El epígrafe anterior puntualiza una de las principales características por las que fue conocido Ezequiel Martínez Estrada en la generación del '55: se lo consideraba un *denunciante* de la realidad social y política (Viñas 1954). Sin embargo, ya vimos que su producción y su mirada analítica no se detenían allí: además de haber tenido una etapa temprana de escritura poética y una última, de creación narrativa (entre 1943 y 1957), elaboró varios textos donde reflexionaba sobre intelectuales argentinos y extranjeros (Hudson, Quiroga, Balzac, Montaigne, Nietzsche, Guillén, entre otros).⁵³ Pero también, escribió artículos sobre la literatura, la representación y algunos de sus escritores favoritos. Éste es el caso de la compilación titulada *En torno a Kafka y otros ensayos*, publicada después de su muerte, en 1967, por su amigo y albacea Samuel Glusberg bajo el seudónimo de Enrique Espinoza.⁵⁴ En ella, predomina un estilo tradicional de exposición de ideas, propio del género argumentativo, en la que se van fusionando situaciones, preferencias y opiniones personales con la mirada analítica sobre el objeto a considerar. En algunos de estos textos, como veremos, es marcado el carácter dialogante que define al género ensayístico (Aínsa 2010 y Weinberg 2012), ya que el autor crea su discurso a partir del diálogo implícito con los lectores (o reproduce sus conversaciones

⁵³ Algunos de los textos dedicados a estos autores son respectivamente: *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* (1951), *El hermano Quiroga* (1957), *Heraldos de la verdad* (1958) y *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén* (1966).

⁵⁴ Después de la muerte de Martínez Estrada, Glusberg (que había firmado sus cuentos con el seudónimo de Enrique Espinoza a partir de 1924) fue su albacea y publicó sus artículos inéditos y dispersos: *En torno a Kafka y otros ensayos* (1967), *Para una revisión de las letras argentinas* (1967), *Meditaciones sarmientinas* (1968), *Leopoldo Lugones, retrato sin retocar* (1968), y *Leer y escribir* (1969).

con interlocutores reales) y en él, introduce su punto de vista sobre el objeto “literatura”.⁵⁵

El editor presenta un conjunto de ensayos varios (la mayoría de ellos revisados por el autor en vida e inéditos hasta ese momento), organizado en cinco partes numeradas, sin título único que las identifique y de una extensión semejante: cada sección contiene cuatro textos con un título que resume el tópico a tratar.⁵⁶ En este marco, podemos discernir una serie de escenas que atraviesan el texto, en las que Martínez Estrada se posiciona en roles distintos, a partir de los cuales proyecta una mirada particular y construye imágenes de sí, que lo ubican en facetas diferentes y complementarias de su quehacer intelectual.

1.1. Primera escena: el profesor

Al comienzo de la compilación, se aborda el tema central del volumen, tal como lo indica el título, y es la sección que merece mayor detenimiento en este trabajo debido a la conexión entre sus aseveraciones y la práctica ficcional del propio escritor, quien habla sobre uno de sus principales referentes de la narrativa contemporánea vanguardista: Franz Kafka (1883-1924). En el ensayo que inaugura esta primera parte, “Lo real y el realismo”, Martínez Estrada instala la imagen del escritor que enseña a partir de la construcción de un discurso en el que adopta todas las estrategias de una clase; ficcionaliza su carácter de profesor y, al mismo tiempo, de algún modo vuelve a adoptar la vieja postura polemista de sus textos ensayísticos monumentales.⁵⁷

El texto narra la experiencia personal en Moscú con alumnos de primer año de la Facultad de Letras del Instituto de Literatura “Gorki”.⁵⁸ La escena, contada en primera

⁵⁵ “Aunque centrado en el yo enunciativo, primera persona subjetiva a través de la que generalmente se expresa, el ensayo debe acentuar su condición *dialogante*, forma de un pensamiento que aspira ser comunicativo y necesita estar en contacto con el mundo histórico al que pertenece. Más que otros géneros (basta pensar en la poesía), necesita de un lector con el cual establecer una complicidad basada en la sensación de sincera autenticidad que es capaz de comunicar. Gracias al proceso de asociaciones intuitivas que genera, incorpora el lector con su propio bagaje, ya que leer ensayos suscita ideas, reacciones, trae a colación otros temas, estimula el propio pensamiento como una semilla que pregona su potencialidad en el espíritu del lector” (Aínsa 2010: 49).

⁵⁶ Enrique Espinoza aclara que a excepción de los ensayos “Heine y la libertad” y “El problema de los deberes sociales del escritor”, el resto fue revisado por el propio Martínez Estrada.

⁵⁷ El ensayo “Lo real y el realismo” fue publicado previamente, a mediados de 1958, en la revista mexicana *Cuadernos Americanos* N° 18 del volumen 100.

⁵⁸ Recordemos que entre 1957 y 1960, Martínez Estrada viaja a Rumania, la Unión Soviética, Austria, Alemania, Chile y México. El intelectual se muestra receptivo a las ideas de los bloques socialistas como a los de Occidente; por ejemplo, en Moscú habló con el escritor y periodista soviético Ilyá Grigórievich Erhenburg, que durante mucho tiempo estuvo disconforme con las acciones de política cultural

persona y con una estructura dialógica, recrea una especie de síntesis de las dos horas en las que el escritor argentino ingresa en una clase de Filología con el rector, un intérprete y los alumnos, sus espectadores. El ensayo reproduce el intercambio a la manera de un guión teatral, en el que Martínez Estrada es el dramaturgo que dirige la obra, con sus parlamentos y didascalias, por lo cual intenta ficcionalizar lo oral (que recibe a través del intérprete, a su vez):

La discusión aquí se enardece. Termino yo, autoritariamente:

Yo: –A Leonardo, que era realista y positivista, le encantaba dibujar aparatos de volar (algunos decían que estaba loco) y monstruos fantásticos. Yo una vez encontré en el campo un insecto más increíble que sus dragones. (Tenía poca imaginación). Empero, reconozco que dibujaba con escrupuloso realismo los pelos, las uñas, los ojos ígneos, las escamas del dragón. Y el aparato de volar de Leonardo, ¿era más irreal que la Gioconda?

Pequeña pausa.

Yo: –¿Por qué los autores soviéticos eligen las fábricas y las historias de obreros laboriosos y otras gentes que yo jamás he conocido?

Se levantan varios alumnos y agitan las manos. En resumen, dicen: –Porque el trabajo es, antes que tema literario, asunto de la vida de todos. –Esta es la república de los trabajadores. –El trabajo, etc., etc. (17).

Así, aparece una primera operatoria de traducción y mediatización de la oralidad a la escritura pues, ubicado en el doble rol de narrador y partícipe de la vivencia, va reproduciendo su diálogo con los estudiantes, a quienes muestra sumidos en la curiosidad y la extrañeza, al mismo tiempo que define el significado de *lo real* y del *realismo literario*.⁵⁹

En algún punto esta anécdota es análoga con la “aventura intelectual” que vivió Joseph Jacotot en 1818.⁶⁰ Tanto este como Martínez Estrada se encuentran en un aula con

desarrolladas en su país, y al mismo tiempo, conversó con el poeta y dramaturgo turco Nazim Hikmet, militante del comunismo y exiliado de su patria, quien cuestionaba la actitud conservadora del realismo socialista, la cual impedía la intercomunicación con otras literaturas. Precisamente, esa atmósfera cultural contrastaba con los “adelantos” en la educación impartida en Rusia que vio el autor argentino durante su estadía. En consecuencia, Martínez Estrada percibió las contradicciones políticas que implicaban avances pero también retrocesos por cuestiones ideológicas. Así, por ejemplo, en una biblioteca de la capital rusa, no entiende por qué en una enciclopedia que lee no aparece el nombre de León Trotsky (Orgambide 1985: 99). En ese marco, se desarrolla la discusión con los alumnos de literatura que refiere al inicio de *En torno a Kafka y otros ensayos*.

⁵⁹ En una carta de 1958 –posterior al viaje a Rusia–, Martínez Estrada le responde a Victoria Ocampo, quien había leído este artículo en la revista: “Me complace que el diálogo con los chicos de Moscú –¡pobrecitos!– le haya parecido bien. Por supuesto, cuando pedí conocer a escritores y no a capataces de fábrica, no me dijeron palabra de Pasternak, a quien yo creía muerto –de veras y no así– hace treinta años” (2013: 56).

⁶⁰ Según Jacques Rancière, este profesor francés se exilió en los Países Bajos durante el regreso de los Borbones al poder y obtuvo el cargo de lector de literatura francesa en la Universidad de Lovaina. Lo curioso del caso es que la mayoría de sus alumnos ignoraba la lengua francesa y él, por su parte, desconocía el holandés, por ende, la comunicación entre ambos actores era muy dificultosa. Sin embargo, el profesor

alumnos que desconocen su lengua y a la inversa, no obstante, logran establecer una “cosa común” que les permite interactuar en la clase (si bien, estas experiencias estarán mediatizadas por un intérprete): la literatura. En ambos casos, estos personajes se instalan en el rol de *maestros emancipadores*, en palabras de Rancière, que descartan la idea de transmitir conocimientos mediante la explicación tradicional para que luego, los alumnos repitan con exactitud. Esa clase de docentes insta una distancia con el estudiante al que debe enseñar para que aprenda a partir de una comprensión “dirigida” por él. En lugar de ello, el profesor francés y, por extensión, el profesor argentino invierten esa “lógica del sistema explicador”, porque consideran que “la explicación no es necesaria para remediar una incapacidad de comprensión” (Rancière 2003: 8).

En este texto conviven la imagen del ensayista que expresa su parecer y, a la vez, el recuerdo y la reactualización momentánea del profesor que guía, explica, interroga y responde, como aquel que ejercía la docencia en La Plata tiempo antes:

Parecióme estar con mis alumnos, diez años atrás, y llegué a tener la impresión de que el intérprete era innecesario. Debo señalar que me impresionó el apasionamiento, la comprensión y la juvenil extrañeza por mis puntos de vista, para ellos muy fuera del sentido común, o del sentido comúnmente de curso legal (11).

A lo largo de la presentación Martínez Estrada va realizando preguntas al alumnado y, al mismo tiempo, emite sus opiniones explícita o implícitamente, con el objetivo de direccionarlos hacia el tópico de la charla. Por ejemplo, comienza remarcando el valor de lo fantástico o inverosímil en las obras, distinguiendo entre la narrativa decimonónica y la del siglo XX. En consecuencia, le pregunta al auditorio por la diferencia entre la técnica y el contenido de los textos (el equivalente a los conceptos de *historia* y *discurso* que describió Tzvetan Todorov respecto del análisis de los relatos) y cuál era su preferencia.⁶¹ Ante ello, los alumnos no detectan la distinción y Martínez

encontró una “cosa común” que les permitiera conectarse a pesar de la distancia lingüística: una edición bilingüe reciente de *Telémaco*, que les hizo enviar a través de un intérprete. Así, los estudiantes debieron aprender el texto francés con el apoyo de la traducción y cuando llegaron a la mitad del texto, tuvieron que repetir muchas veces lo que habían aprendido, mientras que la última parte sólo debían leerla para contarla. Las mínimas expectativas fueron alcanzadas y debido a ello, Jacotot fue un paso más y pidió a los alumnos que escribieran en francés lo que pensaban del libro leído. El resultado fue positivo, ya que los estudiantes lograron expresarse muy bien en la lengua extranjera sin una previa enseñanza de la gramática y el funcionamiento del francés (2003: 6).

⁶¹ En estas afirmaciones observamos que Martínez Estrada entiende y practica el arte según la etimología de la palabra griega lo indicaba, pues originariamente el *arte* (palabra que deriva de la expresión latina *ars* y es equivalente al término griego *τέχνη*) se relacionaba con el saber hacer, la técnica que usaba el hombre en su producción.

Estrada insiste en que diferencien entre el arte y los géneros no literarios, como la crónica o la noticia. Para él, lo principal está en la utilización de recursos y procedimientos en el arte:

Yo: –No me negarán ustedes que en arte por lo general lo que vale e interesa es la forma, aunque no contenga nada cierto. Pienso en las ánforas y en los vasos tallados. El vaso no contiene nada, y vale precisamente porque es para no contener nada. ¿O me dirán ustedes que vale porque es de porcelana o de oro?

Ellos: –Hemos entendido que usted se refería a la obra literaria y no a las otras artes.

Yo: –Es que me parece que todas deben tener un fundamento único. Lo que importa es “el” arte y no las artes. Al menos era la opinión de los grandes maestros: Lessing, Goethe, Ruskin, Pater, Tolstoi. En fin, plantearé mi cuestión en otros términos; una obra literaria, ¿puede tener valor si se refiere a lo irreal y hasta a lo absurdo?

Ellos: –Se tratará de un pasatiempo ocioso, propio de la sociedad occidental (13).

Por consiguiente, de manera semejante a la experiencia de Jacotot, los alumnos rusos aprendieron solos sin el soporte de la explicación, sino “observando y reteniendo, repitiendo y comprobando, relacionando lo que pretendían conocer con lo que ya conocían, haciendo y reflexionando en lo que habían hecho. Hicieron lo que no se debe hacer, como hacen los niños, ir a ciegas, *adivinando*” (Rancière 2003: 10).

La argumentación se va construyendo conforme con el desarrollo de la clase, en la que Martínez Estrada pone en escena diferentes recursos didácticos. Desde el inicio del intercambio formula un problema polémico para el auditorio circunstancial debido a su formación cultural (el valor de la narrativa fantástica) y, según las repuestas y reacciones recibidas, avanza en su exposición, que rearma y dirige a partir de interrogaciones, replanteos, comparaciones (por ejemplo, la caracterización de la literatura frente a otras artes o la contraposición entre escritores realistas y fantásticos), la ejemplificación y la mención de grandes escritores.⁶² Tales estrategias son las bases sobre las que construye

⁶² Citamos algunos fragmentos a modo de ejemplo de cada recurso. Interrogación y replanteo: “Yo: –¿No creen que falta a esta literatura algo de irreal, de imaginario, de fantástico, o de extravagante? / Ellos: –No comprendemos que pueda interesar lo irreal, o lo fantástico, ni lo extravagante. / Yo: –Quiero decir si el respeto a la realidad concreta les permite gozar de las obras utópicas o inverosímiles” (12). Comparación: “Yo: –Vamos a considerar otros aspectos. Para el escultor, digamos Fidias, Miguel Ángel o Rodin, ¿qué importancia tuvo el modelo? Suponiendo que la hubiera tenido, no como modelo, sino como cuerpo humano de carne y hueso, que fue el cuerpo verdadero, ¿qué se ha perpetuado de ellos? Han desaparecido; eso material que ustedes llaman lo positivo y cierto, ha desaparecido; pero queda la escultura, la forma, que es la misma realidad en el plano del arte. / Ellos: –¿Por qué nos salimos de la literatura?” (15). Ejemplificación y mención de autores y obras reconocidas: “Yo: –Las tragedias de Sófocles o, mejor, las de Esquilo. *La Odisea*, y hasta *La Guerra del Peloponeso*. Elijan ustedes. / Ellos: –*La Ilíada*. *La Guerra y la Paz*. *El Don apacible*. / Yo: –No. Vayamos más atrás. Las obras recientes viven porque no han muerto. Las otras viven porque son inmortales. Tomo *La Ilíada*. ¿Creen ustedes en la verdad histórica de *La Ilíada*, como los arqueólogos? ¿En los dioses, en Agamenón, los caballos que profetizan, en Príamo, en Aquiles? / [...] Yo (para agravar la contienda): –Hamlet, *La Divina Comedia*, Werther, Nietochka Nezvanova. /

un perfil docente, a la vez que reafirma la imagen de escritor que polemiza, debate e impone su parecer mediante una argumentación elaborada. En realidad, Martínez Estrada plantea lo que para él es la literatura y proporciona claves de lectura para especular sobre la narrativa de ficción que aprecia: rescatar la importancia de lo absurdo y lo inverosímil, valorar el trabajo con el estilo en el arte, dejar de preguntarse por la veracidad del argumento, modificar el concepto de *realidad*, etc. Ello lo traslada a sus cuentos, en los que toma situaciones triviales y, mediante estrategias discursivas extrema los procedimientos que llevan a que esas situaciones banales, anodinas, sean conducidas hacia el camino de lo fantástico o irreal. De esto se desprende que la literatura sea análoga a otras artes como la alfarería, la pintura, la escultura: todas implican un trabajo, un manejo del material para darle forma a la mera anécdota o al episodio y transformarlo en un objeto estético.

Martínez Estrada oficia de profesor aquí y, al mismo tiempo, de algún modo vuelve a adoptar la vieja postura polemista de sus textos ensayísticos monumentales. En *Radiografía de la Pampa*, *La cabeza de Goliath*, *Microscopía de Buenos Aires* o *¿Qué es esto? Catilinaria*, por ejemplo, interpelaba tanto a lectores comunes como a intelectuales, políticos y personajes de la historia y la cultura; en este caso, el diálogo tiene una doble codificación: en un primer nivel está orientado hacia sus alumnos presentes y en un segundo, nuevamente hacia los lectores posibles de este texto. Una vez más promueve el debate y la discusión, sólo que en los ensayos de las décadas anteriores indagaba y reflexionaba sobre la realidad del país o América Latina y ahora, discurre sobre la “verdad” y “la realidad” en la ficción: categorías que, según su planteo, se desdibujan o reactualizan en la literatura y deja de tener sentido preguntarse por ellas. Asimismo, prevalece su tendencia a formular hipótesis, poner a prueba a sus alumnos ocasionales y hacer reflexiones en conjunto con el fin de pensar otras cosas y ampliar el horizonte de lecturas y expectativas:⁶³

Ellos: –Nos interesaría que ahora nos dijera usted cómo es que considera cierto lo que para nosotros no lo es, o es lo contrario.

Yo: –Con mucho gusto. Yo también, durante muchos años, creí que la realidad se me ofrecía candorosamente a los sentidos. Yo era un fotógrafo que me conformaba con la imagen fotográfica de las cosas, y la Naturaleza se complacía en engañarme.

Ellos: –Esas obras no se volverán a escribir. / Yo: –Sería una gran desgracia. ¿Qué creen ustedes que contiene más verdad, más realidad, *La Ilíada* o *Las Fábulas de Esopo*?” (14).

⁶³ “[Jacotot] declaró que se puede enseñar lo que se ignora [...]. E indicó el medio de esta enseñanza universal: aprender alguna cosa y relacionar con ella todo el resto según este principio: todos los hombres tienen una inteligencia igual” (cursivas del original) (Rancière 2003: 14).

¡Ni siquiera era yo un cinematografista! Pero un día, leyendo una novela de Franz Kafka (¿conocen ustedes a Kafka? La respuesta es que no), percibí que la manera de tratar él la realidad como algo declaradamente absurdo, estaba más cerca de la realidad que la de otros autores, Zola, por ejemplo. Descubrí que los escritores realistas, siendo ingenuos, habían ocultado, adulterado la realidad con su realismo. Que la realidad era infinitamente más complicada y hasta diré más incomprensible de lo que creían esos autores (18-19).

Adoptando un tono confesional, Martínez Estrada expresa su propio cambio de posición frente a la noción de lo real; el texto tiene un valor performativo: aspira a que esa afirmación se produzca en el auditorio. Los escritores realistas tradicionales (Émile Zola, Gustave Flaubert y Honoré de Balzac, por ejemplo) no comprendieron lo verdaderamente dramático u horrible de la vida diaria, más complicada de lo que parece, sino que lo disfrazaban con una prosa trivial. Para Kafka o Martínez Estrada la literatura realista adopta un nuevo matiz, se reviste de nuevos sentidos, tal como observó Theodor Adorno en su ensayo “La posición del narrador en la novela contemporánea”: “Si la novela quiere seguir siendo fiel a su herencia realista y decir cómo son realmente las cosas, debe renunciar a un realismo que al reproducir la fachada no hace sino ponerse al servicio de lo que de engañoso tiene ésta” (2003). Este planteo es muy diferente, por ejemplo, al esgrimido por uno de los principales teóricos y defensores de la novela realista, Georg Lukács:

¿Kafka o Thomas Mann? Con estos dos nombres resumirá Lukács el dilema de la cultura en la sociedad capitalista contemporánea. El autor de *La montaña mágica* le parece el exponente por excelencia del “realismo crítico”. Con el nombre de Kafka simboliza la actitud y el arte de las vanguardias y la literatura experimental. Sobre éstas, Lukács mantuvo siempre un juicio sustancialmente negativo, aunque se hiciera, en los últimos años, más articulado y diferenciador. La literatura de vanguardia (bajo esta denominación genérica incluye, para citar a los más notables, a Proust y Musil, a Joyce y Beckett, además de Kafka) representa la prolongación y la exasperación de aquellas tendencias antirrealistas cuyos primeros síntomas había captado en Flaubert. Subjetivismo y naturalismo, realismo en el detalle y pérdida de la perspectiva global, formalismo y visión angustiada del hombre en un mundo sin historia: todos estos componentes se cristalizan en la vanguardia (Altamirano y Sarlo 2001: 277-278).

Desde su rol de profesor, Martínez Estrada defiende la literatura experimental que escribió Kafka y también, al enfatizar este argumento —que se complementa a lo largo de los textos de este apartado— se ubica en el papel de crítico y teórico que piensa en su oficio y en su hacer, desde una perspectiva autorreferente, la cual se verá realizada

materialmente en sus ficciones. En este caso, utiliza el imaginario visual para homologar el escritor al fotógrafo, algo que ya ponía en cuestión a través de una imagen muy densa de él mismo en *Radiografía de la Pampa*, toda vez que se erigía en tanto narrador como radiólogo, esto es, llegar a una realidad soterrada invisible y llevarla a la inteligibilidad. De alguna manera, Martínez Estrada procede como la sugerencia de Walter Benjamin: el historiador debe leer a contrapelo, excavando los restos.

A lo largo de la clase, el profesor remarca que Kafka hace “otra cosa”, que no está apegado al realismo decimonónico y para demostrarlo, ante el pedido del alumnado, les resume el argumento de *El proceso* y las peripecias del oficinista bancario Josef K. En los textos kafkianos, como analiza Adorno (2003), se implementa el procedimiento de crear una distancia estética entre el lector y el relato en un mundo en el que no cabe la idea de una observación neutral y “la actitud contemplativa se convirtió en escarnio sanguinario”.

La anécdota presentada le es útil para comenzar a delinear la figura de Franz Kafka desde la diferencia. A modo de contraste, dice Martínez Estrada, en los propios relatos del autor checo se percibe el *verdadero* mundo donde vivimos (no su imagen engañosa), que es “absolutamente más racional, absurdo y complicado de lo que creemos” (20). La simplificación de la realidad ha perjudicado al hombre y la observación “con lupa” se ha abandonado, por eso, autores como Kafka o Dostoievski merecen su atención porque demoran el tiempo, el desenlace de las novelas. Esa morosidad queda detenida en el proceso y no en el final, y da lugar al distanciamiento y a la reflexión. Con esto, vemos una poética del diferir para provocar un conocimiento ralentizado y, por ende, más duradero.

Al final, suena el timbre de salida y con la conclusión, una despedida y el término de la escena de la clase, que en realidad le sirvió a Martínez Estrada para mostrarse discípulo de una poética determinada, la kafkiana, a través de la adopción teórica de una concepción particular de realismo, que se aleja de la tradicional, y al mismo tiempo, para hacer una declaración de los principios característicos de su propia estética.

Por otra parte, el interés por la docencia y la importancia del rol ejercido por el profesor reaparece imbricado en el tejido de una etopeya posterior, que Martínez Estrada titula: “Pedro Henríquez Ureña. Evocación iconomántica, estrictamente personal”. A propósito del escritor dominicano, el autor señala en diferentes ocasiones la capacidad de comunicar ideas y enseñar en su compañero, distinto del resto del cuerpo docente del Colegio Nacional de La Plata. Aquí, subyace el afán de remarcar las virtudes de

Henríquez Ureña como un hombre estudioso, erudito, humilde y trabajador. En un contexto de poca vocación en la labor de los docentes que cumplen, indiferentes, su “deber” y del otro lado, poca dedicación al estudio por parte del alumnado, permite que la figura del extranjero sobresalga por encima de las demás: “Enseñó la humildad del saber que no ha dejado de ser aprendizaje. Henríquez Ureña fue un buen maestro porque era un buen estudiante” (190). En su tarea de educador, favorecía el razonamiento y el trabajo a consciencia en los estudiantes y a la vez, enseñaba a los otros profesores que también había que trabajar como los alumnos y se aprendía de ellos. Su dedicación y pasión por la profesión se notaba en las constantes lecturas que hacía y la cantidad de trabajos de sus alumnos que corregía (tenía varios cursos muy poblados). A ello se le sumaba el estudio de las letras universales y su cortesía, delicadeza, templanza y reserva; en las conversaciones con Martínez Estrada no hablaba de sus cuestiones personales ni sobre sus diversos lugares de residencia (República Dominicana, España, Estados Unidos, México y Cuba).

Henríquez Ureña era un apasionado por la lectura y el libro, al que analizaba cuidadosamente en toda su dimensión: tomaba notas de todo lo que leía y estaba siempre atento a las erratas de los textos. Leía en voz alta, con modulación y responsabilidad, y manifestaba su emoción ante algún pasaje interesante para él:

Daba a la prosa leída la cadencia de los acentos sintácticos, de sílaba, de frase y de oración, y sabía modular la lectura acompañándola con la mano, marcando la ondulación del ritmo. Leía como hablaba (y hablaba como si leyera) (192).

No solamente Henríquez Ureña corregía la producción de sus alumnos puntillosamente, sino que también en la escuela aprovechaba a escribir y revisar prólogos y estudios preliminares de obras clásicas que dirigía en la editorial Losada. Tal esmero en la corrección habilita a una de las tantas digresiones que hace Martínez Estrada en este ensayo-homenaje: llegado este punto, se detiene en resaltar la excelencia y laboriosidad del rector del Colegio Nacional, Luis Sommariva, que no ha sido reconocida en el país, según él. El abogado, con una sólida preparación, escribió una *Historia de las Intervenciones Federales en las Provincias*: un gran trabajo de investigación histórica, jurídica y política en palabras del ensayista santafesino. Precisamente, la dedicación al estudio a consciencia es lo que asemeja a ambos docentes y esa cualidad compartida de laboriosidad y talento es lo que los unió y facilitó una mayor comprensión hacia el profesor extranjero.

A modo semejante de otros textos de *En torno a Kafka*, el retrato subjetivo de este hombre de letras, amigo en este caso, es utilizado por Martínez Estrada como estrategia –consciente o inconsciente– para autoconfigurarse en su propio rol de escritor que enseña. En otras palabras, a partir de sus descripciones y comentarios, Martínez Estrada deja en claro sus preferencias, sus afinidades, sus amistades intelectuales, su amor por el saber en todas las dimensiones, a la vez que ello transmite su idea del quehacer literario y del ideal del intelectual-docente al que aspira. A medida que avanzamos en la lectura de la compilación, observamos que el autor construye su figura a partir de la explicitación de sus conocimientos y de su experiencia de vida que va retratando a partir de otros artistas o pensadores. Alimenta su imagen del educador que deja sus enseñanzas en cada texto, al igual que en un aula con los alumnos del Colegio Nacional o del Instituto Gorki de Moscú, entonces, la claridad, la sencillez, la analogía y la puesta en duda, entre otros, son los recursos didácticos propios del docente que a él le interesan.

1.2. Segunda escena: el crítico literario

En “Intento de señalar los bordes del mundo de Kafka”, Martínez Estrada abandona la estructura dialógica y en su lugar, utiliza el estilo aseverativo marcado; ya desde el título y las primeras líneas señala el tema que aborda: “La obra de Franz Kafka, con sus inmensos valores literarios, queda engarzada en una concepción metafísica con tan preciso ajuste que el lector advierte que cada una de las piezas –novela o cuento– conecta su asunto con un argumento de dimensión universal” (21).⁶⁴ En este caso, no se recrea la situación de una clase como en el primer ensayo de la compilación, no hay alumnos ni interlocutores directos; en su lugar, el autor analiza el universo de la narrativa kafkiana y observa que en esta se manifiesta una relación particular entre personajes y episodios: nada queda librado al azar y tanto los inicios como los finales presentan imprecisión, vacilación; sin embargo, Martínez Estrada sostiene que hechos y protagonistas tienen una conclusión y una justificación específica dentro de esa maquinaria literaria. Y para ello, utiliza una argumentación paradójica o hace uso de la paradoja:

⁶⁴ En 1944, este ensayo ya había sido publicado en *La Nación*.

Ese “mundo” de Kafka es el mundo de todos los seres menos del hombre; pero dentro del cual el hombre ha cerrado un sistema humano de vida y de comprensión; por lo tanto, no es lógico, sino dramático. También mundo ilógico, mítico, absurdo, ancestral de los sueños que no son distintos de la vigilia, sino que hablan un lenguaje ya olvidado, cuyas claves se intenta descubrir. También en el cuerpo del hombre están como sueños, todavía más dormidos, los millones de años sin razón de sus comienzos.

Por eso es simplemente ingenuo decir que en Kafka todo se explica porque ajusta a los hechos de la vida ordinaria la técnica de soñar los sueños, con sus infinitas y casuales argumentaciones, con su tiempo elástico y con la proyección por los bordes a lo inacabable y lo inexplicable (25).

En el párrafo anterior, el autor sostiene su argumento en base a un discurso paradójico, pues precisamente este recurso caracteriza el mundo kafkiano, que se desarrolla entre elementos opuestos: el sueño y la vigilia, la razón y la intuición, la lógica y el absurdo. En consonancia con la nueva mirada de las relaciones entre las cosas y los seres, que empezó a gestarse a fines del siglo XIX y se desarrolla con plenitud en el XX, Kafka logra representar la percepción que tiene el hombre de vivir en un mundo que le resulta extraño y lo percibe como un “campo de misteriosas energías”.⁶⁵ Por eso, crea un sistema de informaciones y relaciones implícitas ligadas a la intuición que reemplaza el dominio de la razón:

Lo que Frobenius, Freud y Nietzsche como caso paroxísmico de la razón lúcida, quisieron explicarnos mediante el mismo sistema de razonar, con el cual habíamos obliterado ese mundo que la intuición comprendía antes, Kafka lo dice con el lenguaje propio del problema: con la palabra que vuelve a crear mitos y símbolos. Su mundo, pues, no es el de los seres y las cosas, el de los sólidos, sino que está hecho de huecos perfectamente estructurados, donde cosas y seres se van instalando por incomprensible razón, con inexorable fatalidad. No usa sino la intuición, único y legítimo instrumento de comprensión para el artista (26).⁶⁶

En la narrativa kafkiana los bordes son imprecisos: las categorías de autor, argumento y lector se desdibujan y forman parte de una gran “figura indefinible” que los abarca, donde en realidad se traslucen huellas de la historia de la humanidad apenas dichas. El mundo de Kafka es lógico –está pensado/razonado– y, a la vez, es intuitivo,

⁶⁵ Presente también en pensadores, escritores e investigadores como Albert Einstein, Sören Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Fiódor Dostoievski, James Joyce, entre otros.

⁶⁶ La presencia de la intuición también es relevante en otro ensayo martinestradiano previo sobre un texto ficcional fundacional de la literatura argentina, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*: “Es la intuición, la vivencia del todo, del cosmos en el hombre, de lo absurdo e incoherente que constituyen las leyes de gravitación y de termodinámica de la historia que no se escribe, que es imposible registrar: es la verdadera historia del hombre viviente” (citado por Earle 1996: 59).

pues está fundado en la presencia de símbolos. Así, observamos un campo semántico persistente en el discurso de Martínez Estrada y que domina el panorama cultural argentino de mitad de siglo, asociado con una literatura filosófica europea tardorromántica, que gira en torno de las ideas de obra de imaginación, influencia, esencia, libertad creadora, etc.

Las reflexiones sobre el escritor checo continúan en “Acepción literal del mito en Kafka”, en el que Martínez Estrada comienza destacando la tendencia a una revelación trascendental y la presencia de lo metafísico en los relatos kafkianos debido a que su literatura, dice una vez más, no es ajena al pensamiento ni al progreso de las ciencias físico-matemáticas del momento, pese a tratarse de disciplinas tan disímiles.⁶⁷ La ficción es, para Kafka, la vía posible para comunicar situaciones y hechos universales, que conciernen al hombre y que requieren de un lenguaje exterior al corriente:

El concepto técnico de estructura (Gestalt) que primero la psicología y luego la física y la biología adoptaron, es sumamente útil para facilitarnos la “lectura” de Kafka; lo que él ha descrito son estructuras más o menos invariantes en que los factores de individuo y circunstancia pueden variar al infinito. Las perspectivas, pues, hacia una cosmovisión de la vida humana configurando un todo absolutamente coherente y bien articulado, han de ser relacionadas con su sentido inaudito de una “forma de la realidad” no aprehendida antes por los investigadores o escudriñadores de su cáscara más grosera. Para nosotros, que palpamos y vemos las superficies, la visión de Kafka es la de un rabadomante (29-30).

Martínez Estrada se muestra discípulo; es una elección consciente debido a la exposición de una literatura que acompaña el desarrollo coetáneo de la razón y la ciencia, pero que incluso va más allá que los “ingenuos” científicos, psicólogos, economistas o humanistas. Kafka, con una sensibilidad especial, interpreta y recrea la cosmovisión de los pueblos primitivos, y desde esa perspectiva, no presenta un mundo fantástico, sino un mundo permeable, en cualquier momento, a lo inesperado. Allí, la razón cartesiana, el orden y las leyes de la causalidad quedan sin efecto, pues no hay un abismo entre lo esencial y lo vivencial ni simplificaciones tranquilizadoras o adormecedoras de la conducta:

De todos modos, es correcto considerar en la obra literaria de Kafka tres aspectos: el de una teodicea negativa, que al suprimir la necesidad de Dios suprime al mismo tiempo la necesidad de un orden normativo para el acontecer y para la conducta

⁶⁷ El texto había salido con el título “Acepción literal del mito de Kafka” en la revista chilena *Babel*, del primer semestre de 1950 (Adam 1968: 49).

pública y privada del hombre; el de una sociología en que es indispensable separar el orden convencional, institucionalizado, del proceso “incardinable” del acontecer caprichoso dentro de aquel diagrama teórico; y el de una psicología de acciones y reacciones puramente mecánicas, sin conciencias ni pautas de volición que autodeterminen nada (31).

El mito kafkiano deja de lado el determinismo, la norma, la ley o la repetición automática para privilegiar, en cambio, las acciones libradas al azar y al absurdo que constituyen el *auténtico orden*, no convencional, y exhiben lo verdadero. Para aprehender ese orden es necesario soñar, abandonar la vigilia –a diferencia de la máxima cartesiana–, entender la “cosa en sí” a partir de la lectura simbólica guiada por la intuición.⁶⁸ En otras palabras, mediante el uso de metáforas, símbolos y alegorías, los personajes creados por Kafka se mueven en un universo mítico y onírico que, no obstante, “es el mundo real” que nos acerca al “sentido nocturno y orgánico de la vida” (35). Al respecto, en una carta enviada a su amigo Gregorio Scheines el 2 de junio de 1945, Martínez Estrada comenta:

Y entonces tiene usted una novela de Kafka, donde no ocurre nada, absolutamente nada. Sobre todo nada de lo que se puede contar como un cuento, pero sí de lo que no se contaba. Están las vísceras. [...] El cuentista realista recortaba, abstraía, podaba. Kafka es el primero que disuelve, amasa, mezcla. Pone la sombra, pone el sueño, pone el no, deja al hombre sin que lo sostengan las píldoras, las leyes, las piernas ortopédicas, la cama, los amigos, la mujer. Lo deja solo. Más todavía: lo pone atrapado, envenenado, juzgado, aherrojado, acostado, engañado, seducido. Todos los aparatos que lo sostenían, ahora lo destruyen (Adam 1968: 143).

La idea de que el escritor checo crea un mundo como el que habitamos pero no logramos ver ni entender con claridad es continuada y profundizada en el ensayo “Apocalipsis de Kafka”.⁶⁹ Allí, el ensayista echa mano de un término originariamente relacionado con lo religioso para hacer referencia a la revelación, la manifestación de una verdad secreta, que proporciona cada relato kafkiano. A partir de ello, Martínez Estrada –retomando los trabajos críticos de Gide, Camus y Mann– afirma que la obra de Kafka

⁶⁸ “Es de notar que en 1924 coincidieron Ernesto Sábato (alumno) y Ezequiel Martínez Estrada (profesor) en el Colegio Nacional de la Universidad de La Plata, entidad que por entonces constituía un verdadero ateneo de (y para) la juventud argentina. Los profesores del colegio más recordados por Sábato eran Martínez Estrada, Rafael Alberto Arrieta y Pedro Henríquez Ureña [...]. Los escenarios de Sábato son metáforas del espanto en los que predomina siempre el temor a lo desconocido. Para él, como para Franz Kafka –frecuentemente citado en sus ensayos– la vida no es sueño, sino una serie de pesadillas. La realidad que aspiramos a conocer en estado de vigilia es sinónimo del absurdo, un enigma que sólo los alucinados son capaces de intuir (*intuir*, no comprender)” (Earle 1996: 51 y 53).

⁶⁹ En 1960, este artículo había aparecido en *Israel y América latina* (Buenos Aires, marzo-abril, N° 98) (Adam 1968: 57).

es un apocalipsis, es decir, la revelación de un mensaje oculto, de interpretación compleja, al común de los lectores mediante símbolos.⁷⁰ En esos textos conviven armónicamente los elementos realistas y fantásticos en una síntesis que transmite algo enigmático. La escritura de Martínez Estrada es, según él mismo manifiesta, una reelaboración de ese discurso kafkiano:

Confieso que le debo muchísimo —el haber pasado de una credulidad ingenua a una certeza fenomenológica de que las leyes del mundo del espíritu son las del laberinto y no las del teorema—, y creo que su influencia es evidente en mis obras de imaginación: “Sábado de Gloria”, “Tres cuentos sin amor”, “Marta Riquelme” y varios cuentos de “La tos y otros entretenimientos”. Quede hecha esta declaración de deuda (37-38).

La confesión implica, como se ve, un posicionamiento. Y no se trata de una confesión “inconfesable”, culposa, sino, por el contrario, una declaración epistémica y una ubicación en el canon. La operatoria de Martínez Estrada resuena en la mirada irónica de Borges, toda vez que este ha señalado cómo el autor se hace en la medida en que crea su línea genealógica, sus precursores.

El texto en sí es también una revelación de las características de un escritor vanguardista, que en realidad define la particularidad estilística del propio autor del ensayo, y al mismo tiempo, es la confesión de la iluminación en su propio quehacer artístico a partir de una relectura de la obra kafkiana. Desde el uso de una primera persona singular (en otros ensayos utilizaba la primera plural inclusiva) respaldado por la reiteración del verbo “confesar”, no sólo declara que la intuición de Kafka para llegar a las verdades más importantes lo condicionó en la creación de sus cuentos, sino que también comparte con él un sentimiento de desarraigo físico (recordemos nuevamente que se aleja de la Argentina en la década del ‘60) y cultural: ambos se asumieron como *extranjeros* en su patria y en su época.⁷¹ En consecuencia, entiende que es un artista incomprendido por sus pares y deliberadamente intenta escribir una literatura concebida

⁷⁰ En el diccionario de la Real Academia Española se define este término así: “Último libro canónico del Nuevo Testamento. Contiene las revelaciones escritas por el apóstol San Juan, referentes en su mayor parte al fin del mundo”.

⁷¹ “El desplazamiento [de Martínez Estrada] desde una revista liberal progresista como *Cuadernos americanos* de México, en dirección a la revolucionaria *Casa de las Américas* de La Habana, alude no a un simple deslizamiento, sino a la diversa acentuación en componentes que, predominando sobre los residuales, justifican la izquierdización de Martínez Estrada desde su itinerario norteamericano hacia su residencia en Cuba; desde la idealizada *grandeur* de Estados Unidos al riesgo revolucionario en una isla. Lugar donde la construcción de la figura del ‘intelectual exiliado’ resulta más verosímil: desde ser presidente de la S.A.D.E. a heterodoxo de *Sur*” (Viñas 1998: 294).

desde otro lugar:

Confieso que en estos últimos meses, residiendo en México, he experimentado una nueva vislumbre de sus profundas y luminosas exploraciones en el mundo de tinieblas en que vivimos alucinados por la engañosa evidencia de la luz, como pensaba Heráclito.

En mi situación de expatriado, agobiado de achaques y nostalgias, merced a las revelaciones de Kafka, siento que soy, por temperamento y destino, mucho más judío de lo que más o menos barruntaba, y su obra se me aparece iluminada por una luz más clara y cenital que cuando me ocupé de él hace muchos años (38).⁷²

Sin embargo, con esta postura de automarginación intelectual, Martínez Estrada pretende posicionarse fuera del grupo letrado dominante en su tiempo, pero en definitiva, su principal objetivo será legitimarse a través del discurso literario como un excéntrico innovador. Como Kafka explota la cualidad de expatriados para configurar “un alter ego del escritor como eterno errante del sentido” (Negroni 1999: 53), quien luchaba incansablemente por escribir con las palabras justas en el marco de un mundo familiar y social que no se lo posibilitaba ni lo comprendía.

Al mismo tiempo, mediante la lectura y la comprensión más cabal del mito kafkiano, Martínez Estrada concluye que el escritor checo logró brindar un mensaje que concierne a toda la humanidad desde los orígenes. Sus personajes –sin un nombre definido muchas veces y con características poco claras o sin una ubicación en un espacio determinado con precisión– actúan como las piezas de un gran juego regido por las reglas del azar y/o la fatalidad: son entes abstractos que representan de manera simbólica todas las biografías humanas concretas y expresan el miedo milenario a lo desconocido.

El análisis crítico de los textos kafkianos reaparece de manera indirecta más adelante, al finalizar la cuarta parte de la compilación. El ensayo se titula “El pájaro y la jaula” y aquí, el radiógrafo pampeano comenta y celebra la publicación del libro *Kafka o el pájaro y la jaula* (1943) de Carmen Rodríguez Larreta de Gándara.⁷³ Por el estilo y la forma abreviada, Martínez Estrada ofrece una reseña elogiosa y subjetiva sobre el texto de la refinada colaboradora de *Sur*. Para él, ha sido un gran hallazgo encontrar este rico material sobre la obra de uno de sus narradores favoritos, que lo ilumina en el camino de su descubrimiento:

⁷² Recordemos que el primer artículo sobre el escritor checo apareció en la Revista *Sur*, en 1941; Martínez Estrada tomaría contacto con su producción en 1943 y luego, comienza a publicar sus trabajos sobre el autor praguense en el diario *La Nación* de 1944 (Domínguez 2013: 117).

⁷³ Ensayo previamente publicado en *Correo literario* (Buenos Aires, 1º de mayo de 1944).

Confieso que ha sido para mí –más o menos al tanto de la dirección y de la temperatura exantemática de nuestras letras– una sorpresa singular el conocimiento de este libro. Se trata, a mi juicio, de una obra de altura y de profundidad, escrita con firme estilo, firme desde el principio hasta el fin, tal como pocas veces –si alguna– hemos encontrado en la producción nacional (151).

La alegría por el “hallazgo” muy productivo para el autor es confirmada por la crítica positiva que hace del libro; valora el análisis profundo y meditado de la narrativa kafkiana que, en su opinión, responde a un plan rigurosamente construido con anterioridad. Las reflexiones de Gándara demuestran un trabajo equilibrado de lectura a gran y pequeña escala y reafirman los dichos en los ensayos que Martínez Estrada ha dedicado al novelista checo (“el mago”), pues ambos coinciden en desdeñar el cultivo de un realismo “superficial”:

Sin necesidad de entrar en pormenores, esa literatura del “héroe”, del “protagonista”, pierde inmensa parte de su prestigio cuando se entra al dédalo de novelas como *El Castillo* o *El Proceso*, donde el centro del drama es desplazado otra vez a las tinieblas, como en los tiempos de la tragedia griega (152).

A partir del texto escrito por su colega, Martínez Estrada aprovecha a repetir su propia observación sobre el trabajo con los símbolos y los detalles que funcionan en la cosmovisión kafkiana, la cual plantea el verdadero mundo humano, que “había sido desfigurado por la lógica y por el sentido común, sin control de las vivencias más hondas de la razón humana y de la empirie” (153). Gándara además observa que, influido por sus precursores (Poe, Kierkegaard, Baudelaire, Dostoievsky, Husserl, Freud, etc.), Kafka representa un país nuevo, fantástico, que miramos desde otra perspectiva. A propósito, respecto de los predecesores literarios del autor checo, en su conocido ensayo, Borges menciona un “linaje textual” que, pese a las diferencias, constituye las raíces de la idiosincrasia de Kafka en sus propios textos; no obstante, si él no los hubiera escrito, no podríamos tampoco notar esas redes textuales significantes. Asimismo, este planteo corresponde a la formación lectora de Borges, quien señaló esas relaciones desde su punto de vista; en cambio, Martínez Estrada reconoció a otros “antepasados” de Kafka, como hemos dicho arriba. En consecuencia, teniendo en cuenta la conclusión final de Borges – “cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (134)–, esta también aplica para Ezequiel, pues en este y todos los ensayos que escribió sobre la literatura y las artes, señala el itinerario de sus

propias lecturas y experiencias, por ende, crea a sus precursores como lo hizo Kafka.⁷⁴

Por otra parte, aunque declara que no conoce mucho sobre la producción de la escritora argentina, Martínez Estrada destaca la existencia de otros artículos suyos que reflexionan sobre la “intuición kafkiana de una ‘estructura’ antes no sospechada de la vida del hombre y, por consecuencia, del mundo y hasta de Dios” (153). Al mismo tiempo, el subtítulo del libro analizado (*el pájaro y la jaula*) demuestra el profundo conocimiento del mensaje criptográfico y la sensibilidad de Kafka por parte de la autora, debido a ello el ensayista culmina su recensión recomendando la lectura de ese texto a todos los interesados en la narrativa kafkiana:

Quiero celebrar con mis amigos desconocidos la aparición de esta obra importantísima para quienes sentimos ante Kafka el mismo estupor y la misma devoción de la autora, y recomendarles su lectura, a fin de que nos sea más fácil entendernos cuando iniciemos los infinitos diálogos acerca de problemas de que hasta ahora sólo tenemos una segura, imprecisa, absurda intuición (154).

1.3. Tercera escena: el académico

Martínez Estrada cambia el rumbo de su discurso en las últimas líneas del ensayo “Apocalipsis de Kafka”, por lo tanto representa otro papel, el del académico que enumera una serie de sugerencias para los futuros investigadores:

1) Que un instituto de investigaciones de Ciencias Literarias promueva el estudio de la obra de Kafka desde tres puntos de vista fundamentales: a) contenido teológico y metafísico de su concepción del mundo y de la vida humana y de su destino; b) estructura fenomenológica de la realidad, admitiendo la posibilidad de una “configuración absurda” de la misma, obliterada por la multiseccular empresa de racionalizarla y geometrizarla conforme a las leyes físicas de la naturaleza; c) análisis y hermenéutica de los temas y personajes, hechos y episodios circunstanciales, para establecer la simbiosis o relación eidética entre los fenómenos del sueño y la vigilia, la fantasía y la realidad, lo rutinario y lo inesperado, lo lógico y lo absurdo. Todo ello para hallar el significado de la ausencia de la personalidad biográfica en su obra, de la omisión de la psicología y de toda la

⁷⁴ Kafka resultaba un escritor atractivo, un motivo de reflexión para muchos intelectuales, como Jorge Luis Borges, por ejemplo, en su ensayo “Kafka y sus precursores” que aparece en *Otras inquisiciones* (1952). Allí, Borges señala textos y autores muy diversos que han inspirado al novelista checo en sus propias narraciones; entre ellos, menciona la paradoja de Zenón contra el movimiento, un apólogo de Han Yu –que aparece en *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise* de Margouliès–, los escritos de Kierkegaard, el poema “Fears and Scruples” de Robert Browning, un cuento de *Histoires désobligeantes* de León Bloy y el relato “Carcassonne” de lord Dunsany (2005: 131-134).

tradicional maquinaria de intereses, pasiones, ideales, aberraciones, etc., que constituía anteriormente el repertorio de la novela y el drama [...].

2) Hecha una encuesta entre escritores y lectores comprensivos de la obra de Kafka, se habrían obtenido aportaciones de otra clase que la de los críticos y exegetas especializados, con valor de testimonios sobre el sentido de revelación que pueda contener efectivamente su obra (40-41).

Por un lado, en estas indicaciones generales, Martínez Estrada se asemeja a un director de tesis o de un grupo de investigación que promueve el estudio a conciencia de la obra kafkiana, teniendo en cuenta sus matices paradójicos que fluctúan entre elementos antitéticos: el sueño y la vigilia, la realidad y la fantasía, lo lógico y lo absurdo, lo cotidiano y lo imprevisto, pues siente que hasta ese entonces no se ha descubierto plenamente el sentido de revelación que sus textos propician en el campo literario. Sin embargo, en otro sentido, podemos pensar que en realidad está enunciando su deseo de investigar de otra manera este objeto de estudio, creyendo que quizás él no pueda llegar a hacerlo y quiere dejar el camino marcado a otros especialistas. Por último, una tercera interpretación lleva a entender que en esas sugerencias está hablando no solamente de la forma de encarar la exégesis de los relatos kafkianos sino fundamentalmente de los rasgos distintivos de sus propias ficciones, tal como ha hecho en los ensayos precedentes. Así, si releemos varios de sus cuentos (“Sábado de Gloria”, “Viudez”, “La cosecha”, “Marta Riquelme”, “Examen sin conciencia”, “Juan Florido, padre e hijo, minervistas”, por ejemplo) a la luz de estas declaraciones, observamos que tales características paradójicas afloran en la superficie textual a partir de un análisis atento y son reelaboradas con un estilo sarcástico, irónico o paródico que no se evidenciaba en la narrativa kafkiana.

1.4. Cuarta escena: lector de la literatura universal

En el resto de la compilación, no se vuelve a hablar sobre Kafka ni su producción. Los textos de la segunda, tercera y cuarta parte evidencian el gran caudal divergente de lecturas que ha consumido Martínez Estrada y sus análisis al respecto. Su interés no se limita a un género, a una época o a un país en particular, por el contrario, convalidando la conocida afirmación de Borges (“nuestra tradición es toda la cultura occidental”), Martínez Estrada reflexiona y se apropia del patrimonio literario universal para autodefinirse y posicionarse en el campo intelectual. Así, el ensayo “Volviendo a

Aristófanes” fundamentalmente promueve la vuelta a la lectura del comediógrafo griego, debido a que es un escritor que sigue “siendo joven”, no envejece.⁷⁵ Es decir, para Martínez Estrada, los temas y el tratamiento que realizó en sus ficciones el dramaturgo siguen vigentes en la actualidad, a pesar de la antigüedad de las obras:

Hace un par de años que he vuelto a frecuentarlo, y debo declarar sin sonrojos que lo hallo cada vez más lozano, jocundo y descabelladamente sensato. Estoy por creer que su locura y desfachatez eran recursos péfidos para llegar a los centros corticales donde dicen los reflexólogos que se automatizan los conmutadores de la razón. Otros hay que para decir locuras y para llegar a la médula oblongada emplean máscaras solemnes, didácticas y judiciales. Yo prefiero la cara descubierta, aunque fea. Y Aristófanes no era feo, sino hermoso. Ahora es mi amigo confidencial y me parece absurdo –en el caso de que sea cierto– que haya desaparecido del globo hace unos dos mil trescientos cincuenta años (45-46).

A lo largo del texto, el ensayista retoma el estilo confesional para expresar sus gustos literarios y luego termina reflexionando sobre un artista, en este caso, Aristófanes. En este sentido, cuenta que en los últimos años volvió a leerlo porque le interesaba la “biografía de las ciudades”. Así, este “poeta urbano” (también caracterizado como sociólogo, político, economista, teólogo e historiador de Atenas) se convirtió en su “amigo confidencial” quien, a pesar de haber escrito en otra época, realizó descripciones del alma humana, las pasiones, la política, la cultura y las ideas trascendentales que aún tienen vigencia en el siglo XX. Por consiguiente, esto lo lleva a pensar –al igual que en sus ensayos de interpretación nacional– en la concepción de un “eterno retorno” de los problemas y las situaciones vividas por el hombre desde la Antigüedad: las once comedias de Aristófanes le demuestran, una vez más, que el hombre forma parte de un ciclo de la naturaleza que tiende a repetir determinados hechos, intereses y características en la sociedad.

De igual forma que otros poetas que describieron la ciudad –Dante a Florencia y Baudelaire a París–, el escritor griego representó hasta los mínimos detalles de la civilización helénica mediante el uso de alegorías grotescas y metáforas, especialmente en *Los Caballeros*:

Pues no se trata en *Los Caballeros* de una crítica a la demagogia cuanto de un análisis de los valores cívicos de la democracia (y de sus aberraciones intrínsecas). Es la exhibición más impúdica que pueda imaginarse de los vicios secretos y

⁷⁵ Anteriormente publicado en *La Gaceta de México*, en mayo de 1958 (Adam 1968: 55).

públicos de una civilización incomparable y, además, de la ciencia y del arte de gobernar. ¿Tan viejas son, ambas, y no se enmiendan? Atenas es presentada a los espectadores de los siglos como los profetas presentaron a Jerusalén: al desnudo. Especie de catálogo de concupiscencias cívicas, biopsia de los tejidos políticos enfermos, no parece obra tan antigua (47).

A continuación, Martínez Estrada esboza un resumen de esta comedia fantástica, el ambiente, los personajes y sus características distintivas. Aclara también que Aristófanes pertenecía a la clase que representa el título y desde ese lugar pugnaba por la paz en un contexto de guerra con Esparta, pese a que durante varios años corrió el riesgo de ser asesinado, exiliado o repudiado por los gobernantes y la masa popular: los dos polos a quienes dirige su crítica en *Los Caballeros*. Su mirada de la realidad era incisiva, a la vez que pesimista, utópica, incrédula, escéptica y derrotista: todo ello lo volvía un “poeta excelentísimo, crítico sagaz y filósofo y político profundo” (48) para Martínez Estrada, que lo retrata y enaltece. Con el objetivo de ejemplificar sus ideas, en el ensayo siguiente, sin introducción ni aclaración alguna, se transcriben unos párrafos salteados de *Los Caballeros*, que muestran los diálogos entre Demóstenes, Nicías, el Choricero (Agorácrito) y Cleón, y las didascalias que acompañan las breves interacciones.

“Cervantes, el bueno” es el título del tercer ensayo de la segunda parte en el que Martínez Estrada sigue rindiendo homenaje a sus autores favoritos y crea un linaje textual del que se apropia.⁷⁶ Aquí, señala la identificación realizada en el tiempo entre Miguel de Cervantes Saavedra y su personaje emblemático: Don Quijote de la Mancha; de esta forma, sostiene que el famoso hidalgo constituye la concreción en papel de las expectativas de su autor empírico:

Si se encuentra que Don Quijote es el cumplimiento de los deseos frustrados de Cervantes, su doble que campea por ideales que no se toleran en la vida, se está en lo cierto; y también si se atribuyen al autor esas mismas absurdas tentativas en su doble. Lo más absurdo en él, su vida de escritor, es la contraparte de ideales de acción frustrados (55).

Efectivamente, concluye Martínez Estrada, después de haberse arruinado su profesión militar, sufrir la pérdida de su mano, el cautiverio y la pobreza, Cervantes se dedica a la literatura. El escritor conocía de cerca el mundo del hampa, la miseria y la maldad; no obstante, lo traslada a sus obras de una manera particular, con un velo

⁷⁶ Fue publicado en el diario *La Prensa* de Buenos Aires, el 24 de junio de 1956 (Adam 1968: 52).

purificador que lo exime de esas ruindades y, además, en el lector provoca “simpatía” por ellas gracias a las alegorías, la parodia y la ironía de los textos, que igualmente brindan una lección después de ciertas acciones vividas por los personajes. Es decir, en el mundo cotidiano pintado por la mano cervantina, la maldad provoca un efecto moderado: aparece pero no daña como en la vida real, según Martínez Estrada. Al mismo tiempo, dentro de esta estética, cada estereotipo de personaje recibe lo que busca o desea y una vez logrado, descansa; de igual forma, la honra es recompensada o el delito es castigado con una lección aprendida de determinada experiencia y no resulta necesario que el malhechor vaya a la cárcel o se someta a la pena de muerte:

Hombres y mujeres se purifican mediante la acción, porque proceden en razón directa de lo que quieren o de lo que falta. Cuando han logrado lo que se propusieron, descansan. Y los niños también entienden esa natural exigencia de lo que anhelan y esa satisfacción cuando la poseen, como para dormirse. Los jóvenes en las novelas de Cervantes quieren cosas de jóvenes, los viejos cosas de viejos, los pobres cosas de pobres y los taimados cosas prohibidas. Es sencillo. De manera que cada cual aspira a lo que tiene natural derecho, y sin excepciones, lo consigue. Esa es toda la filosofía de Cervantes en cualquiera de sus obras (58).

En las novelas del autor español, afirma Martínez Estrada, hay indulgencia hacia el delincuente, no porque se lo absuelva de su accionar ni intervenga un poder divino, sino porque nunca son perversos ni provocan un daño verdadero en otros personajes:

Y no existe tampoco un prejuicio religioso, de la especie de aquel tan terrible que supone que Dios ha de intervenir para que las cosas concluyan bien. No hay este elemento en la obra de Cervantes, donde la religión es un culto que se respeta y se deja fuera del acontecer. No es el de Cervantes un mundo que refleje la bondad de Dios, sino que se refleja a sí mismo interiormente bueno, organizadamente bueno (60).

Esto explica el título del ensayo que remeda la forma de los epítetos clásicos de reyes, emperadores, papas o personajes con poder en la Antigüedad. Los condimentos de las grandes tragedias aparecen aquí, pero el autor los libera de su fuerza destructora y hace que finalmente los personajes encuentren el camino de la felicidad, a través de aventuras inocentes y simples, como las que viven Don Quijote y Sancho, por ejemplo.

Por último, Martínez Estrada acota que el *Quijote* y su filosofía puede ser accesible a todos, jóvenes o maduros, pues está escrito en una lengua entendible; sólo los refranes, algunas particularidades de la prosa y ciertas alegorías pueden escaparse a un

lector de poca edad.

Por su parte, el recorrido por la literatura universal continúa en “Plan Swift para remediar la miseria” y aquí, Martínez Estrada se detiene en un trabajo del autor satírico irlandés puntual: “Modesta proposición para impedir que los niños de los irlandeses pobres sean una carga para sus progenitores o para su país, y para hacer de ellos un beneficio público” (1729). En esta ocasión no habla sobre la producción ficcional sino que rescata la faceta de economista de Jonathan Swift, en la que pocos lo ubican, y destaca su ensayo, de gran “objetividad científica”, porque anticipa al estudio de las leyes de la producción y repartición de riqueza en las naciones:

No se coloca a Swift entre los que dieron los primeros pasos inciertos por la senda de la Economía ni lo mencionan los ulteriores maestros de las ciencias económicas. Esta injusticia me parece que se debe a tres razones: a que fue excesivamente audaz, a que tuvo demasiado sentido común y a que escribía en buena prosa. Y por si fuera poco, tenía jocunda imaginación (es el autor de *Los viajes de Gulliver*), facultad negativa en los peldaños más bajos de la investigación (63).

Además de la capacidad creativa de Swift, a Martínez Estrada le interesan algunas de sus tesis sobre la “injusticia social” dada en los abusos del rico hacia el pobre, el poderoso hacia el débil o el instruido hacia el analfabeto. Agrega también que con una observación crítica y aguda y apoyado en el simple placer por la escritura, sin la ambición de dejar una tesis o un tratado, Swift concibió su ensayo como si fuera un filósofo, un físico y un tecnólogo del siglo XVIII y sugirió cómo hallar un procedimiento para impedir la miseria y la mendicidad en familias numerosas y las consecuencias que conllevan para el crecimiento de la nación.

En la misma línea, Martínez Estrada continúa configurando su imagen de lector de textos escritos por autores diversos en la tercera sección de la compilación; los nombres citados marcaron su vida intelectual y el desarrollo de su pensamiento de la última parte de su vida. En “Heine y la libertad”, ello es confirmado, una vez más, por la escritura en primera persona singular y la recurrencia del estilo confesional:

Confieso que, independientemente de lo poético y lo filosófico, dos de mis maestros desde mi juventud han sido Spinoza y Heine. Pronto hará treinta años que escribí uno de mis mejores poemas, “Humoresca Heiniana” en el centenario del *Libro de las canciones*. Ahora me hallo en idéntica situación en el centenario de la muerte del poeta, lo que quiere decir que llevo combatiendo en las trincheras de las letras más tiempo que él. Entonces celebraba al poeta sobre cuya tumba veía yo, joven y entusiasta, una corona de laureles. Ahora veo al libertario sobre cuyo féretro

resplandece una espada. Y vuelvo a sentirlo como un hermano mayor mío en mi última aventura (71).

A partir de esas líneas, se puede inferir la época de creación de este texto: 1956 aproximadamente y comprender aún más el pensamiento martinezestradiano de esa época. En este contexto, el autor manifiesta su identificación entre el accionar de Christian Johann Heinrich Heine y su lucha: expresa que, de modo similar al poeta alemán, prefirió enfrentarse a viejos amigos que ahora perdió, mostrar su pensamiento opuesto al de ellos y asumir el reto de crearse nuevos enemigos (de los cuales no declara nombres puntuales). Su reproche apunta a la posibilidad de unir polos contradictorios sin excluirse mutuamente –tal como lo vemos en sus ensayos de indagación nacional o en sus ficciones narrativas, por ejemplo–; es decir, para Martínez Estrada no deben plantearse los hechos en pares antitéticos (buenos y malos, creyentes y ateos, libres y oprimidos, etc.), porque eso divide al mundo e impide el acceso a la verdad y la acción más eficaz, que puede lograrse con la perspectiva de la combinación. Los ejemplos analizados por Heine –a excepción de su disciplina partidista– le parecen muy acertados, especialmente, la idea de que si la búsqueda de libertad o la justicia social se convierte en un dogma teñido de fanatismo, en realidad pierde su esencia y se transforma en un proceso de cautiverio, imposición de normas o combate.⁷⁷ Además, Martínez Estrada agrega que los hombres pueden estar unidos en la lucha por la libertad, pero no necesariamente tienen la obligación de pensar o hacer lo mismo, pues cada uno aporta algo desde su lugar y con sus propias herramientas.

En este texto, nuevamente el autor toma como referente a un escritor judío (también menciona a Baruch Spinoza y Karl Marx) que fue excluido y hostigado por sus pares por su deseo de una humanidad mejor: en realidad, a partir de la situación de Heine, evidencia su propia experiencia de automarginación –que habíamos visto cuando hablaba de Kafka– y sus deseos libertarios:⁷⁸

⁷⁷ “Podemos acusarlo desde mil puntos de vista, como el de la disciplina de partido o de acción, de la necesidad de un uniforme para organizar la militancia, etc. También se puede maldecirlo además de acusarlo, como ocurre más a menudo en las furias religiosas y políticas que se han cebado contra él, por no haberse dejado poner un collar y una librea” (Martínez Estrada 1967: 73).

⁷⁸ En algunos de los ensayos de la compilación es recurrente la presencia de escritores de origen judío, que está asociada, muchas veces, a la idea de exclusión y marginación: dos características que Martínez Estrada tomó como filtro de selección o por simple coincidencia de gusto; sin embargo, no es un dato menor que esos rasgos también le sirven para autodefinirse en el campo cultural argentino desde la década del '50 en adelante. Pese a su alejamiento del grupo *Sur*, con Borges compartían algunos aspectos que los unían en una corriente intelectual, una visión de época, aunque las diferencias ideológicas los alejaran. Por ejemplo, en “El escritor argentino y la tradición”, Borges afirma lo siguiente sobre los judíos en la tradición occidental: “Recuerdo aquí un ensayo de Thorstein Veblen, sociólogo norteamericano, sobre la

Pero nosotros no necesitamos unirnos con un uniforme, porque nos unimos por una común aspiración, por un común deber de conciencia, mejor dicho, nuestra bandera es la de la libertad contra la opresión, la de la justicia y la fraternidad contra la injusticia y el crimen, que van juntos; por la paz contra la guerra, por el derecho contra la fuerza, por la decencia contra la deshonra, por los que padecen contra los que hacen padecer (74).

Recordemos una vez más que por 1956, Martínez Estrada se aleja del grupo *Sur* – aunque no de Victoria Ocampo –, experimenta la conocida polémica con Borges y el cuestionamiento desde diferentes sectores de la cultura. A partir de esta época, va reafirmando su autoexclusión y su deseo de alejamiento, lo que lo llevará pocos años después a pensar en la posibilidad de concebir naciones más libres desde la instalación de la revolución. Tal como hizo con Kafka, la figura de Heine le sirve para autorrepresentarse, legitimarse y aprovechar del discurso ensayístico para defender la (su) libertad de expresión e ideológica, que no percibe en su propio país:

No podréis evitar que con pretexto de Heine exponga mi propia querella. Me siento identificado con Heine en uno de los aspectos más vituperados de su prédica, no diré rebatido porque contra o en pro de Heine no es posible sino una reacción categórica y total. La hoguera o la gloria. Es su repugnancia por lo grosero y torpe, en cuanto no es inherente a la democracia la grosería, ni a la libertad la indecencia, lo que le aparta muchos sufragios de los que no ha menester. No me equivoco si afirmo que entre nuestros compañeros, poetas y escritores, los hay que han abrazado nuestra causa por desprecio a valores exquisitos y no por odio a la opresión. De ahí que ciertos pensadores sociales como Lassalle y Tolstoi sean acusados de aristocratismo porque han hecho su pelea con guantes. No he comprendido nunca a ciertos populistas que se quitan la chaqueta para hablar al pueblo, porque confunden delicadeza y snobismo, como si la delicadeza fuera incompatible con la fuerza y el fervor populares (77-78).

Esta declaración de principios y reproche a sus pares es continuada por la mención de otra de las escritoras que nombra Martínez Estrada aquí y luego, con un desarrollo más extenso, en un ensayo de la cuarta parte. En sus palabras, Simone Weil era una mujer delicada y destacada, y al mismo tiempo, fue una de las que mejor comprendió la soledad y la angustia del trabajador en la sociedad capitalista, al punto de que trabajó en fábricas y granjas y siempre odió al opresor. Con ello concluye que el proletariado no debe ser

preeminencia de los judíos en la cultura occidental. Se pregunta si esta preeminencia permite conjeturar una superioridad innata de los judíos, y contesta que no; dice que sobresalen en la cultura occidental, porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial; ‘por eso –dice– a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental’; y lo mismo podemos decir de los irlandeses en la cultura de Inglaterra” (1974: 272-273).

confundido con la grosería, el mal vestir, el aspecto andrajoso y el odio a las “buenas maneras”.

Finalmente, la exposición se complementa con la transcripción de algunos fragmentos y análisis del poema épico-humorístico “Atta Troll” de Heine. En pocas líneas, Martínez Estrada sintetiza el asunto central y caracteriza mínimamente a sus personajes (el oso Atta Troll y su hembra, Mumma) que buscan la libertad y se enfrentan a su peor enemigo –el ser humano–. Le interesa detenerse en el protagonista, porque es un símbolo de la rebelión contra la servidumbre y habla como un predicador que se soltó de las cadenas opresoras y ahora busca liberar a todos los animales, aunque se olvida de hacerlo con su compañera. Esto lo hace afirmar que Heine expresa en tono irónico (al igual que en otros panfletos y epigramas políticos) la esclavitud de los animales, los judíos, los negros y más aún de las mujeres, quienes “han tenido que iniciar su emancipación por sí mismas, luchando contra los opresores de la fábrica y del hogar, de sus patronos y de sus maridos, de sus amos y de sus hermanos, padres e hijos” (83). Además, a partir del discurso alegórico del oso y su cualidad de “mal bailarín” y resentido, Heine critica a poetas y filósofos inhábiles e irresponsables (Carlos Mayer, Justino Kerner o Víctor Hugo) como respuesta a las agresiones anteriores que recibió: “Se lo acusaba de espía, de traidor a la patria, de defensor a sueldo de Francia, de judío renegado, de cristiano falsario, de tráfuga de su clase, de misógino y de desertor político” (85). Martínez Estrada concluye su discurso remarcando la figura del poeta revolucionario alemán, que tuvo que irse de su patria y defendió la libertad, sin estar atado a ningún mandato, y ello lo plasmó también en otros dos libros suyos –hermosos según el argentino–: *Cuadros de viaje* y *Mar del Norte*.

La imagen de Martínez Estrada lector continúa en otro ensayo, “Henri Franck”, cuyo contenido constituyó una conferencia leída previamente en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.⁷⁹ El pensador francés, perteneciente a la burguesía judía parisina, sólo vivió veinticuatro años aunque leyó mucho y tuvo tiempo para estudiar filosofía, estética y sociología. Un genio precoz que inspiró a otros franceses con una obra escueta, alcanzando la madurez artística necesaria pese a su corta edad. Su legado contiene algunos artículos de crítica filosófica y literaria, cartas y un poema místico de 1662 versos, *La danza ante el arca* (1912). Como ha hecho en el resto de los ensayos, aquí también Martínez Estrada arma un retrato

⁷⁹ Este ensayo fue publicado en *Don Segundo Sombra* de La Plata durante 1929.

intelectual y físico del escritor francés apoyado en la cartografía de lecturas realizadas en su vida, que le permiten definir al intelectual y a él mismo, en relación con su recorrido tan vasto por textos muy diferentes. Franck murió muy joven, en 1912, pero aun así, tuvo tiempo de disfrutar del tabaco, la buena música, la filosofía de Nietzsche y Spinoza y la lectura de libros de versos (algunos de sus autores favoritos eran Verlaine, Samain y Baudelaire):

Aún en vísperas de su muerte deleitábase escuchando Tristán e Iseo, música que él calificaba de “bella y peligrosa”, y así gustó del amor, este adolescente sabio y puro que nunca amó, en lo que puede tener de abstracto y doloroso. Poco antes había terminado su poema único.

Apenas se ha descrito su persona física: “era más bien alto y, como judío de estirpe legítima, de espaldas angostas para su talla. De grandes ojos azules, de brillo singular. En ciertos días, un rojo apenas excesivo florecía en sus pómulos”. Mme. De Noailles nos dice que su mirada líquida y profunda, siempre en movimiento, en acción, hacía suponer la ebullición misteriosa de los metales en los astros. Y Spire: “Para los jóvenes de 20 años es el Ariel, de Shelley, uno de esos seres excepcionales que pasan dejando en el aire un rastro luminoso” (103-104).

A los veinte años, Franck se hizo cargo de la cátedra de filosofía en el Liceo Henri IV, donde explicaba las teorías de Bergson y Boutroux; allí era respetado y apreciado por sus alumnos, por eso, tenía un especial acercamiento hacia ellos debido a la poca distancia etaria entre ambos.

En las últimas páginas del retrato-homenaje, Martínez Estrada dedica un apartado al análisis y el comentario personal de *La danza ante el arca*. Al respecto afirma que es un poema místico, aunque no religioso, que tiene una impronta profética alternada con el estilo de los salmos y algunas expresiones escépticas matizadas por la fe en el hombre y el futuro. Para Franck, alejado del romanticismo, no debe creerse en la inspiración sino en el conocimiento ligado a la búsqueda de belleza y verdad:

Él es el hermano menor de aquellos poetas excepcionales y complejos, dotados de una visión tetradimensional, que capta simultáneamente los aspectos de verdad, de belleza, de bondad y de armonía. Está bien junto a Chénier, Shelley, Baudelaire, Browning, espíritus hermosos que a la simple veleidad del arte mezclaron la seriedad de la vida y la dignidad del pensamiento.

Nuestro poeta tiene un alma bien organizada; es, mentalmente, de una anatomía perfecta. En su breve obra ha dejado hallazgos definitivos, pensamientos que volverán a ser pensados, inquietudes que agitarán durante mucho tiempo todavía a la humanidad (105-106).

Como ocurre en toda la compilación, Martínez Estrada concibió estos ensayos desde una mirada positiva, en el sentido de que no se detiene en una crítica despiadada de los autores y textos abordados, sino por el contrario, en un deseo de difusión, análisis y homenaje, si se quiere, hacia ellos; hay una intención de rescatarlos y revalorizarlos en su contexto de producción. De esta manera, observa que el poeta francés tenía una mente clara, bien estructurada e ingeniosa, lo cual le permitió realizar una notable labor arquitectónica en su gran poema, donde cada idea está dispuesta como siguiendo un plan geométrico, para nada improvisado, por lo que todos los elementos están bien ubicados para lograr un balance equilibrado. Esta característica lo habilita al autor para delinear su propia producción, enmarcada en una caracterización paradójica, que pone en tensión lo lógico y lo absurdo:

Yo no creo que exista divorcio entre la imaginación y la lógica, como no lo hay entre la fantasía y la sensatez. Ahí está para eterno ejemplo la obra de Poe, que en una proeza no repetida consiguió concordar al rigor matemático la más desenfrenada y espasmódica imaginación (107).

Así, Martínez Estrada concluye su idea de “domesticar la imaginación”, a partir del ejemplo de la escritura de Franck, pues afirma que una imaginación “desordenada” suele ser concomitante con la abundancia de retórica pero ello no implica el predominio del pensamiento. Es decir, en general, el género lírico es “mera retórica”, ya que “los poetas no saben pensar” (108); en consecuencia, el verdadero artista (Mallarmé, Valéry o Franck, por ejemplo) brinda en su escritura el placer de la reflexión sin los decorados retóricos.

Hasta el momento el contenido de los ensayos demuestran que Martínez Estrada ha realizado lecturas varias –en lo temático y lo estilístico– durante su trayectoria intelectual y, por consiguiente, ha escrito textos sobre aquellos autores diferentes que merecieron su atención. Esos escritores son mencionados en distintos ensayos que les dedica en particular, como ocurre en el texto “De las mujeres admirables: Simone Weil”. Aquí nuevamente, el autor recupera la figura de la filósofa, mística, profesora y activista social francesa, de familia judía (aunque sus escritos demuestran una instrucción heterodoxa, sin sentirse afín con la tradición hebrea hasta que luego se convirtió al cristianismo) con formación intelectual y laica.⁸⁰ De su existencia breve pero intensa,

⁸⁰ Simone Weil despertaba admiración en Martínez Estrada y se encargó de demostrarla repetidamente en sus textos publicados durante la última década de su vida. El ensayo que aquí analizamos apareció

pues murió de tuberculosis a los treinta y cuatro años, Martínez Estrada subraya su amor por la sociedad y el conocimiento, sostenido por su sólida formación científica y filosófica, con el rigor propio del método físico-matemático:

Tenía avidez famélica de saber, y el ejercicio de su mente constantemente en máxima tensión satisfacía una necesidad casi física de aplicar sus fuerzas superabundantes. Vivió pensando sobre cuanto la rodeaba, sobre cuanto estaba más allá y más arriba de su capacidad de percibir, y sobre sí misma. Su amor por todo lo existente, su amor a Dios, al mundo y sus bienes buenos y malos, no excluía el amor al prójimo desdichado, generalmente feo, grosero, egoísta. El único amor que le fue desconocido es el amor sensual, el Eros concupiscente. Y como además de haber profundizado en la materia vil de la tierra, en la miseria humana, profundizó en la divina materia sideral, su misticismo divino robusto, sano, henchido del sentido de lo telúrico y perecedero, Simone Weil fue una santa además de clarividente, racionalista y libertaria (111).

Weil escribió sobre materias diversas –teodicea, economía, política, metafísica y literatura– y unió aspectos diferentes en sus textos –lo divino y lo humano–, lo cual le permitieron completar su visión de los hechos. Asimismo, pudo experimentar en carne propia y por su decisión la vida de los obreros en una fábrica, compartiendo con ellos de cerca sus experiencias habituales e incorporando su pensamiento, al igual que se acercó a los campesinos, los soldados y los estudiantes para observarlos en sus tareas cotidianas. Así, sintió las emociones y la humillación de los pobres sometidos a sus jefes y meditó sobre eso en sus trabajos con el deseo de mejorar la situación. En Londres, llevó al extremo la experiencia, comiendo lo mismo que las personas en situación de pobreza y opresión, en consecuencia, su penitencia voluntaria le provocó la muerte, según Martínez Estrada. Luego de su fallecimiento, sus amigos (como Albert Camus) reunieron y editaron su obra en torno de política social y economía política, que consistía en cartas, notas, apuntes y meditaciones no pensadas para su publicación.

En su semblanza, a Martínez Estrada le interesa que Simone expresó, de manera original, su análisis de la sociedad capitalista industrial no desde el lugar de jueza, sino como alguien que simplemente pensaba sobre los acontecimientos y denunciaba con dolor lo que veía a su alrededor a partir de sus fuentes de información muy cercanas. En

previamente, con idéntico título, en el diario *La Prensa* del 15 de septiembre de 1957. En una carta de la misma época (3 de agosto de 1957), enviada a Victoria Ocampo, ratifica su fascinación por la pensadora francesa: “El lunes levanto vuelo a Rumania e Italia. Le pediría que le pregunte a Lanza del Vasto algo sobre Simone Weil. Él la trató y anduvo, con otros, en sus papeles. De haber podido yo hablar con él, lo habría acosado, pues sabe usted que Simone Weil es mi última devoción. ¿Me contará usted, al regreso, algo? (2013: 52).

uno de sus textos, *La condición obrera*, ella analizó los problemas sociales en su naturaleza, sin considerarlos meras abstracciones:

La reducción del problema del Capital y el Trabajo a una fórmula como “Precios, Salarios y Ganancias” es inaceptable después de leer sus reflexiones sobre “la condición obrera”. Aquí la mercancía no es una M, el dinero una D ni el obrero una O, por ejemplo. La condición obrera no puede ser entendida sin conocer las leyes mecánicas y biológicas de la división del trabajo, las de la gracia y la gravedad, las de la Fatalidad en la Tragedia Griega y cuantos relámpagos fugaces han alumbrado por instantes efímeros la tiniebla impenetrable de los determinismos de toda clase (114-115).

Para Weil, el proletariado es una “condición” de los obreros, por ende, propone que los fenómenos sociales deben entenderse a partir de sus leyes particulares, no generalizables a cualquier fenómeno, ni a todas las clases: cada una tiene su propia condición. Influida por la filosofía, la matemática y la literatura helénica, oriental y patrística, manifestó un “amor ilimitado a la libertad” (116), que Martínez Estrada resalta, conciliable con el orden, la dignidad humana y la independencia.

Una vez más, desde su posición como lector, Martínez Estrada resalta rasgos de la escritora que al mismo tiempo manifiestan un punto de identificación entre ambos: la manera de escribir a partir del razonamiento y la denuncia, también retrata al radiógrafo de la pampa que revelaba los males argentinos, pero no los solucionaba.

Por su parte, en otro ensayo que parte de una anécdota personal, Martínez Estrada describe con detalle su encuentro con Helen Keller durante su viaje a Estados Unidos, que fue entre 1942-1943. A pesar de no contener muchas especificaciones temporales del contexto de producción, el propio autor aclara al final que esto sucedió hace diecisiete años y ello permite inferir la época de su creación: 1959, que comprobamos pues el texto había sido publicado ese año, en la revista mexicana *Cuadernos americanos*. Además, Martínez Estrada construye el ensayo a partir de recuerdos y algunas transcripciones de su *Diario de viaje* y pese a la distancia temporal, repite la estrategia utilizada en el texto en el que reconstruía su conversación con los alumnos de Moscú: hay una construcción discursiva del ensayista que posee una memoria privilegiada capaz de reproducir con precisión los detalles de la interacción (a propósito, en su producción ficcional, esta capacidad reafirma que, al igual que el prologuista de las *Memorias* de Marta Riquelme, él también es un “memorioso”).

Al llegar a Washington, Martínez Estrada ya había leído la *Autobiografía* de

Keller –personaje comparado con la figura de Juana de Arco en algunas partes–; por ella sabía de su existencia y cualidades, y cuando le preguntaron a qué persona notable deseaba conocer, él pidió verla a pesar de que le insinuaron tener un encuentro con Franklin D. Roosevelt, el presidente en ese momento (1933-1945). Gracias a la intervención de un amigo diplomático de la escritora –otro de sus grandes amigos fue Mark Twain– llamado Mr. Stuart Grummon, pudo conocerla en persona y dialogar con ella, que estaba acompañada por Miss Polly Thomson (ambas, intrigadas por el pedido). La admiración del argentino se transparenta en sus palabras, que la describen como una mujer extraordinaria quien, aunque era ciega y sordomuda desde los cuatro años, sabía hablar varios idiomas y tenía el título de doctora en leyes. A lo largo del ensayo, Martínez Estrada va registrando los detalles del almuerzo del 20 de julio de 1943: intenta entender a la escritora caracterizada en los términos de una mujer avasalladora, dominante, enérgica. Por ejemplo, se recuerda que a sus sesenta años, Keller vivía en una granja y exhibía un aire de simpleza, rusticidad, poder y tristeza en su aspecto:

Del brazo de Miss Thomson penetró en el *living* inundado de luz, como una pareja de cuerpos opacos. [...] De tez morena, sin afeites, bronceada por la intemperie, los ojos naturales y como si vieran, y una sonrisa que le iluminaba la faz de concentrada tristeza. Vestía con suma modestia, sin aliño ni cosméticos, un vestido marrón de blusa y pollera, con un reborde de puntilla. El cabello castaño oscuro con algunas canas, en crenchas, se anudaba en un rodete [...]. Más bien corpulenta en su mediana estatura, con algo de rústico en el andar y en los ademanes, ¿ése era el ser, uno de los más espirituales que jamás han existido? Mujer elemental, en efecto, como lo son las aldeanas que no han hecho de lo femenino un atributo sino que lo han dejado en su condición humana (124).

En el almuerzo, Helen se ubica al lado del pensador argentino, le toca las manos y la cara para reconocer sus características y le pregunta sobre su vida y su familia. Si bien ella declaró que quería retomar el estudio del castellano y no sabía mucho sobre nuestro país, estaba en conocimiento de la muerte del presidente Ortiz y conocía la obra de William Hudson, “el gran amigo de los pájaros” (uno de los autores predilectos para Martínez Estrada y con quien comparte ese cariño por las aves), de la cual citó algunos títulos, por lo que hablaron bastante sobre él durante las tres horas del encuentro y más adelante, la escritora también se entusiasmó con la idea de tener en su casa gorriones, al igual que el ensayista en Bahía Blanca.⁸¹ Esta intervención se interrumpió un momento

⁸¹ “Retrotrajo el diálogo a cuando le dije que mis hijos eran pájaros, y lo inquirió con grave seriedad. Le conté muchas anécdotas de nuestros pájaros domesticados, casi todos gorriones, de sus diferentes

con otro tema favorito para el visitante: el juego de ajedrez; ella tenía conocimiento de él desde joven, pero no lo practicaba porque “se parece a la guerra” y eso le disgustaba. El tema duró poco y el argentino sólo mencionó a Morphy y Pillsbury, los primeros en jugar a ciegas. La conversación –ayudada por Miss Thomson, a través de sus manos– se encaminó hacia la literatura y allí, entonces, apareció una coincidencia más entre ambos: la admiración por Thoreau (que ya hemos mencionado más arriba) y Bernard Shaw. Por otra parte, le llamó la atención a Martínez Estrada que ella supiera poco de dos textos emblemáticos de la literatura argentina: *Facundo* y *Martín Fierro*, pero le dijo que los leería cuando repasara el español y lo dominara mejor. Además, Keller recordaba apotegmas y proverbios de Platón, Lao Tse, Confucio y la Biblia (todos los días la leía), que citaba alternadamente; a pesar del incidente del Pearl Harbor entre su país y los japoneses, les tenía simpatía, acotó.

Lo que más atrajo la atención de la norteamericana era el amor por los pájaros, sus cuidados y costumbres, por eso, en distintos instantes le preguntaba a Martínez Estrada sobre el tema, quien pudo entusiasmar a la anciana con la idea de criar a sus propias aves.

En diferentes párrafos del ensayo, el autor intenta entender la forma de vida particular de la pensadora y reflexiona sobre el manejo de su discapacidad a partir de lo que había leído o estaba viendo en ese instante. Así, reitera la idea de que ella percibe el mundo de otra manera, desarrollando sus otros tres sentidos, sin atender a las etiquetas ni a las apariencias: lo visible/material no tiene gran distancia de lo mental/lo imaginado, porque entre la palabra y la cosa no hay distancia prácticamente. En este sentido, por su gran manejo del tacto, él la compara con un violinista (otra de sus disciplinas favoritas plasmada, por ejemplo, en su *Paganini*) o un escultor:⁸²

Estudiando esos mismos fenómenos en el violinista, he llegado a la conclusión de que las manos –aparato que llega hasta el hombro– poseen una sensibilidad singular de la connotación del espacio –distancias cualificadas– y de la palpación, según las

caracteres, caprichos, pasiones, picardías, celos, travesuras, aversiones. [...] Insistió en que le contara particularidades individuales, de caracteres, temperamentos y hasta psicologías de los gorriones, tan semejantes, en pequeño, a los seres humanos. Entonces decidió autoritariamente, según la intérprete, que también quería tener ella casa de gorriones” (129-130).

⁸² En una carta de 1945, escrita a pedido de Victoria Ocampo poco después de terminada la Segunda Guerra Mundial –aunque se publicó por primera vez en la revista *Sur* N° 295 (julio-agosto de 1965)–, Martínez Estrada presenta su autorretrato. En un párrafo de este texto autobiográfico señaló: “Rígidamente autodidacto, no tuve otro maestro ni guía que mi propio afán de leer. Mi verdadera vocación fue la música y, más estrictamente el violín. Primer gran concierto a la intemperie: un ciego, en medio de la calle una tarde de verano, que me fascinó como a un catecúmeno predestinado” (2013: 22).

cuales el artista palpa con la mano y el arco, que es prolongación viva del brazo derecho, una clase de materia exclusivamente violinística, siendo el oído interno el verdadero centro de percepción, coordinación y corrección de los movimientos. Siempre creí que el tacto cualificado de Helen Keller es el del violinista y del escultor, que configuran un orbe estético de las sensaciones (134).

El caso de Keller le sirve a Martínez Estrada para resaltar la importancia del manejo de las percepciones como herramientas del conocimiento y no como instrumentos accesorios; en consecuencia, la “sensibilidad educada” de la pensadora le permite compararla con otros artistas (William Henry Hudson y Alexander Graham Bell) que mostraron en sus textos una “realidad más delicada de percepciones” (135). Una vez más, a partir de sus recuerdos, el escritor va presentando el retrato de Helen (y el suyo también de alguna manera) a medida que avanza y remarca su sencillez, franqueza y gran sensibilidad del contexto desarrollada por el sentido del tacto sobre todo.⁸³ Sin embargo, las cualidades de la amable escritora no terminan ahí, porque Martínez Estrada se encarga también de señalar su amor por los niños, los humildes, los desamparados y su defensa de los derechos de la mujer; ello se observa en una de sus obras, *Fuera de la oscuridad*, por ejemplo. Por sus ideas, la pacifista fue tildada de “socialista”, que ella ratificaba en su análisis sobre la realidad social: del lado de los más débiles y pobres, Helen creía firmemente en la existencia de una justicia real sólo si se acaba con la miseria, la ignorancia y la desesperación que alimentan la ambición y la maldad en un gran sector de la humanidad. Finalmente, al estilo de la revelación presente en el mito de Edipo, este mensaje inferido lo lleva a Martínez Estrada a meditar e internalizar que, a veces, los ciegos son los únicos que pueden ver la realidad:

Recogí su mensaje como una advertencia de que no debemos cerrar los ojos a lo que es tan fácilmente sensible a los ciegos, a lo que nos rodea y nos exhorta con una humilde voz que no escuchamos. Y citó este proverbio chino: “Los que tienen razón no tienen fuerza, y los que tienen fuerza no tienen razón” (137).

1.5. Quinta escena: el teórico de la literatura

⁸³ “Martínez Estrada se fue pensando que durante ese día había estado con los dioses, o que le había ocurrido algo que sólo sucede en sueños, no en la vida. Al regresar a Buenos Aires dedicó varios meses a la traducción de un libro de Hellen Keller, *The World I Live In*, nunca publicada. Quince años después, en 1959, cuando evoque el momento en que la conoció, escribirá estas palabras: ‘Lo más importante en la vida del hombre es lo que ha logrado llegar a ser contra la adversidad, contra su destino’. Hablaba de ella y se refería a sí mismo” (Ferrer 2014: 154).

En algunos textos de la quinta y última parte de la compilación se delinea otra cara de Martínez Estrada, la del escritor que reflexiona sobre la literatura en general; por lo tanto, abandona el análisis que hizo más arriba sobre artistas puntuales en tanto lector crítico. Un ejemplo es el ensayo “Los hombres y los libros”, en el que sus palabras introductorias marcan el contexto de producción (aunque no explicita dirección ni fecha precisas), que corresponde a una síntesis del discurso que profirió Martínez Estrada en la inauguración de un local de la tradicional Casa Peuser el 15 de junio de 1944.⁸⁴ La ocasión de la apertura de esta nueva sucursal de la librería inspira el título y el tema de la alocución: el autor, el libro y el lector (los cuales aparecen representados de manera original en uno de los cuentos mejor logrados del escritor argentino: “Marta Riquelme”). Para Martínez Estrada, los tres elementos entran en relación a partir de un cuarto aspecto primordial, el “instante” (concepto que adquirió de sus lecturas de Søren Kierkegaard).⁸⁵

[...] Cuando por la lectura aquellos tres términos se reducen a un acontecimiento absolutamente inesperado y que renuncio a poder definir mejor. Lo llamo “instante” por haber empleado Kierkegaard esta palabra para otros menesteres ni más ni menos arduos. Autor, libro y lector son eventuales; la realidad del todo está en ese “instante”. Pero de aquellos tres entes materiales resulta, por el “instante”, un hecho inaudito o acontecimiento inexplicable (157).

De esta manera, para que se ponga en funcionamiento el “acontecimiento” de la lectura, será necesaria la presencia del autor, el libro, el lector pero, especialmente, el instante, que define todo el proceso y le otorga singularidad, lo vuelve “inaudito” o “inexplicable”. En el caso de una librería como la que se acaba de inaugurar, el ensayista agrega como actores al linotipista y al impresor. Asimismo, en este acto, a partir del libro se lo considera al autor y mucho más, al lector, que es “el padre del libro”, el que le da la vida, según Martínez Estrada. Al leer estas páginas, vemos cómo, posicionado en el lugar de un teórico literario, acompaña la tendencia –aún poco desarrollada para este momento– del posestructuralismo de Barthes o Foucault, pues afirma que sin un lector, el libro permanece en un estado potencial, no puede “nacer”, no deja de ser “un follaje de papel

⁸⁴ Fue fundada en abril de 1867 por Jacobo Peuser. El inmigrante alemán se instaló en Buenos Aires y abrió un pequeño local de librería. A medida que pasaba el tiempo, se interesó cada vez más en diferentes rubros de las artes gráficas (láminas artísticas, acciones, etiquetas para envases, boletos de tranvía, estampillas fiscales, recibos, pagarés, letras de cambio, libros escolares y comerciales, edición de tarjetas postales), que fue incorporando a medida que se modernizaba con maquinarias importadas para los trabajos de imprenta especializados. Tuvo un gran crecimiento en el rubro editorial y abrió distintas sucursales en la ciudad y en el resto del país. En 1964, los descendientes decidieron el cierre definitivo de la tradicional librería.

⁸⁵ A propósito, otra coincidencia: “Kafka era devoto de Pascal y Kierkegaard”, apunta Jorge Luis Borges (1975: 105).

impreso” (158) y darse a conocer:

Conforme con cierta ocurrencia de Kierkegaard sobre enseñar y aprender, el libro equivaldría al maestro (Sócrates o Cristo) y, como tal, no significa nada sin el “instante” en que el discípulo lo comprende. Porque tampoco hay Sócrates sin Platón. Percance brutal, si se quiere, debido a que algo substantivo pasa de uno a otro (158-159).

Gracias a la formación escolar y sus competencias culturales, el lector puede identificar al autor –atribuirle una persona, un tiempo y un lugar determinados– y el contenido del libro; sin embargo, Martínez Estrada agrega que los libros no deberían estar asociados a un nombre de autor, porque tampoco se los vincula a un nombre de lector.

Luego de citar a Montaigne y Nietzsche, Martínez Estrada se detiene en el “Libro por excelencia”: la Biblia, que tampoco quedó fuera del proceso: sus lectores fueron apóstoles e inquisidores y ha sido venerada y criticada también. Es la “autobiografía del hombre” sobre la que se inspiraron varios pueblos, por esa razón, el libro creó al pueblo que lo escribió:

El destino que allí se representa en la figura de los patriarcas, los jueces, los profetas, los héroes y los mártires es el destino del libro mismo y, digamos, de los libros. Así, los libros y los hombres son formas precarias devoradas por la misma divinidad que los engendra (160).

Otro caso paradigmático en la literatura occidental es el de los poemas homéricos, cuando el concepto de libro como lo conocemos hoy se formó: es decir, cuando el saber y el decir adoptó una forma material concreta. Al igual que la Biblia, el nombre de Homero representa a toda la cultura de un pueblo. Antes de ser impresos, la oralidad nómade era la que los transmitía, por eso, autor, lector e instante convivían en la inmediatez; actualmente, aunque el lector esté alejado temporalmente de su contexto original, igualmente puede reactualizar los personajes, las hazañas y las particularidades de un poema homérico gracias al instante, que le permite relacionarse con el libro y el autor.

En los párrafos finales del ensayo, Martínez Estrada cita algunos fragmentos del *Matrimonio del cielo y el infierno* de William Blake, que en realidad, inspiran y dan sentido a las referencias y afirmaciones previas del texto:

Estaba en una imprenta del infierno y vi el método por el cual el saber se transmite

de generación en generación. En la primera instancia había un Hombre-Dragón [...]. En la segunda estancia había una Víbora enroscada [...]. En la tercera estancia había un Águila [...]. En la cuarta estancia, había Leones formados de un fuego violento [...]. En la quinta estancia había Formas sin Nombre [...]. Allí eran recibidas por los Hombres (que ocupaban la sexta estancia) y tomaban la forma de libros, siendo ordenadas en bibliotecas (163-164).

La alegoría de Blake le sirve al autor para sintetizar el acontecimiento de la lectura, donde los hombres y los libros se unen en el instante, que conecta al creador con el texto impreso y a éste con el lector. En consecuencia, el conjunto de sentimientos, efectos e ideas generados a partir del contacto con el libro permite dar vida y perpetuar a todos sus seres –Dragones, Víboras, Águilas, Leones y Formas sin Nombre– dentro de los lectores, a lo largo de la historia: es el “Matrimonio del cielo y el infierno”, el matrimonio entre los hombres y los libros (165).

En el siguiente texto de la quinta parte, la reflexión se centraliza puntualmente en el rol de quien escribe. Así, en “El problema de los deberes sociales del escritor”, Martínez Estrada enumera las responsabilidades y la función del escritor y del periodista, que son diferentes según su perspectiva. El periodista es un “intelectual regimentado” que sirve a los intereses comerciales; en cambio, el escritor libre actúa, expresa y sirve de manera leal a la sociedad cuando pone en evidencia a las instituciones decadentes. En este sentido, si leímos algunos de sus ensayos paradigmáticos, observamos que el vivo ejemplo de esto es el propio Martínez Estrada, dedicado a denunciar en esos textos la eterna crisis argentina sin solución. A pesar de hablar sobre el tema en términos generales, en realidad, se autodefine dentro de las cualidades del escritor libre, pues “los grandes espíritus han estado siempre disconformes con el estado social, especialmente político de su tiempo” (167): eso es una “rebeldía de derecho natural”, en palabras de André Gide, Jean-Paul Sartre y Albert Camus.⁸⁶

Según este razonamiento, es necesario que un hombre desestabilice la rutina inerte, subordinada a reglas, en la que está sumido, como los pensadores revolucionarios y conservadores Samuel Johnson, Jean-Jacques Rousseau y Robert Burns, por ejemplo. No obstante, en la historia, también hubo reconocidos intelectuales que trabajaron en el marco de una coyuntura social y política particular, que los ubicaba bajo el dominio de

⁸⁶ Hacia el final del ensayo, Martínez Estrada se ocupa nuevamente del caso particular de Gide, quien “percibió que su colaboración declaradamente al servicio de la causa humana de la liberación del hombre enajenado podría convertirse en un sospechoso expediente de defensa de un régimen político con el cual tampoco estaba de acuerdo. Muchísimas veces especificó la diferencia que encontraba entre el comunismo de principios y el comunismo de práctica y de táctica” (181-182).

algún personaje o institución de poder. Virgilio, San Agustín, Miguel Ángel Buonarrotti, Pierre Corneille, artistas ingleses de la época isabelina o victoriana, entre otros, obedecían el mandato de sus protectores/“inspiradores” o seguían las pautas establecidas por los “modeladores sociales” del ambiente cultural, mientras que su toque personal estaba dado sólo en el estilo y la originalidad que le imprimían a sus obras:

El genio que conservó su libertad en esta obediencia fue excepción, y sus obras, incluso en personalidades tan respetuosas de los cánones como Virgilio y San Agustín tienen como mérito principal, más que el deber obedecido, el haberse apartado del sentimiento vivo y humano del mundo y del hombre para aplicarse a la calidad artística o técnica, en una labor que se ha calificado de benedictina o bizantina. Se han enajenado, pasando a ser entes subordinados o súbditos, si a esta palabra se le da la acepción de obediencia a la organización institucional (169).

En casos como los de Aristófanes, Dante Alighieri, Michel de Montaigne, François Rabelais, William Shakespeare y Miguel de Cervantes Saavedra, los artistas expresaron la idiosincracia y el sentimiento del pueblo. Por el contrario, el trabajador intelectual de los últimos siglos toma conciencia de sus deberes y derechos, que antes desconocía.

De esta manera, Martínez Estrada distingue entre una “literatura de orden” – conservadora y orientada hacia la “derecha del equilibrio y el reposo”– y una “literatura de progreso” –volcada hacia la “izquierda de la acción y la aventura”–, por la que él se inclina.

El escritor que promueve la cultura posee una técnica de escribir y también realiza acciones que corresponden a cualquier otra rama de la sociedad: inventa, crea, ensaya, agita y remueve. En estos últimos aspectos se detiene Ezequiel para señalar (y autodefinirse en) el deber social del escritor, quien debe ser un agitador, un explorador y un removedor de materiales muertos, es decir, “un hombre en rebeldía” (171) en palabras de Camus.

Asimismo, respecto de los deberes sociales, Martínez Estrada distingue dos cuestiones: 1) si el artista o pensador está obligado a participar en una militancia determinada o de una propaganda partidista. 2) Si por acción se refiere a la participación de la lucha ideológica y la defensa de cierta postura política. Ante ello, por ejemplo, menciona a Gide, que propuso cooperar con el comunismo filosófico pragmático a través de una acción no comprometida, o Sartre u otros escritores de vanguardia que trabajan para aportar algo personal en la acción social.

En la sociedad capitalista, donde el hombre es sometido a una especie de regimiento o fábrica, los pensadores libres –Thoreau, Bakunin o Nietzsche– son acusados de “agitadores” o “anarquistas intelectuales”, porque no actúan en pos de un partido ni sirven a sus intereses. Además, todas las acciones político-sociales tendientes al pensamiento libre son realizadas por un escritor de “raza”, que emplea un material de trabajo que incumbe a todos y a través de su palabra ejerce una influencia inmediata y un eficaz impacto en el entorno.

Para ejemplificar aún más la diferenciación entre el acatamiento o la reacción a la ley impuesta, el ensayista recuerda el caso de la *Antígona* de Sófocles:

El caso de la rebeldía de Antígona es el de todo ser humano consciente de que las leyes del Estado no coinciden siempre [...] con los dictámenes del recto juicio y la noción innata del bien y del mal. Si se aparta exageradamente del acatamiento de estos deberes de ciudadanía, puede caer en el extremo que corrientemente se denomina anarquía; pero por el otro extremo puede caer en el no menos vituperable de obediencia servil (173-174).

La obediencia implica una serie de condiciones acatadas según estatutos “despóticos” que, en el clima de una libertad de pensamiento aparente, determinan cierta línea de conducta uniforme. Tal sumisión escinde la personalidad del intelectual y, a la vez, aumenta progresivamente la influencia y el poder del polo dominante (ideas tomadas de Marx, Proudhon y Bakunin). Esta situación perjudica mucho más a los artistas y pensadores, que a un trabajador manual, ya que “compromete y arriesga, mucho más que éste, el patrimonio de sus hijos, la libertad de conciencia y de acción de las generaciones venideras” (175). Los regímenes políticos totalitarios son un claro ejemplo de ello, en tanto manipulan los bienes culturales con “fines antisociales” y las artes y las ciencias les sirven para reafirmar y concretar su plan de dominación y poderío.

Martínez Estrada subraya, nuevamente, que son muchos los casos de artistas, escritores, universitarios, científicos y políticos que se ofrecen al servicio de causas repudiadas en las sociedades industrializadas. Asimismo, la existencia de profesiones hace que el saber esté mecanizado y condicionado y ello, sumado a la industrialización y la búsqueda de lucro, provoca que los bienes culturales se conviertan en mercancías. En consecuencia, las actividades “puras y nobles” –la justicia, la milicia, la ciencia, el sacerdocio, las artes y las letras– se han transformado en “profesiones lucrativas” que mercantilizan el saber y son equiparables al fenómeno de la prostitución femenina:

Uno de los recursos con que siempre han contado los poderosos, ha sido la inteligencia venal, el pensamiento vendido, que equivale simétricamente a la venta del cuerpo; y doquier han encontrado mercado libre y abundante oferta. A este respecto, la oración interrumpida de Bernard Shaw termina con ese complemento: “...porque los hombres ricos sin convicciones son en la sociedad moderna mucho más peligrosos que las pobres mujeres que se venden sin castidad” (178).

La paradoja del arte propagandístico, creado y dirigido con un fin, es que las personas suelen presentar una resistencia a la seducción sospechosa; ello se produce porque se consiguen los efectos contrarios a los esperados (“enantiodromia”, como Heráclito la denominó). Algunas obras que describían acciones inmorales, lascivas o desenfrenadas estimularon la catarsis o corrección de los vicios: dos ejemplos que menciona Martínez Estrada son las novelas de Émile Zola y los dramas de Henrik Ibsen; algo similar ocurre en los textos literarios de propaganda política –entendida como “literatura dirigida”, comprometida o planificada, por ejemplo, por grandes empresas que monopolizan la información y la cultura–, como la obra del médico escocés Andrew Ure sobre las hilanderías de Manchester:

Como el informe de Ure es el elogio a la industria de los talleres en que trabajaban también criaturas de cinco y pocos más años, y como su finalidad era convencer de la bondad cristiana del régimen de trabajo y de la piedad de los capataces, el efecto fue absolutamente enantiodrómico, es decir, diametralmente opuesto al que se perseguía (179).

Y para remarcar aún más y concluir la idea que ha desarrollado, Martínez Estrada cita unas cuantas líneas del texto de Ure sobre la vida y el trabajo de los niños en las fábricas, referido por Edith Sitwell en *La Era Victoriana* que, agrega, le provocó gran repugnancia al leerlo.

1.6. Sexta escena: el amigo intelectual

Hasta el momento hemos observado que la mayor parte de los textos que integran la compilación presenta un estilo argumentativo y reflexivo, pero hay dos casos en los que se cultiva otra figuración del escritor. Aunque Martínez Estrada no abandona completamente el tono crítico y analítico en estos ensayos, construye la imagen predominante del compañero, del amigo que valora y escribe a modo de testimonio de

cortesía hacia sus pares. El primer caso, “En homenaje a Victoria Ocampo”, es el único ensayo que presenta lugar y fecha de creación explícitos, al final: La Habana, 1 de mayo de 1962; y unas líneas antes identificamos que sus reverencias son proferidas desde la isla caribeña, que para él era una “tierra hospitalaria y remota, de trabajo, de confraternidad y de paz” (150). En realidad, se trata de una carta que Martínez Estrada escribe mientras residía en Cuba y la envía a la Argentina para participar de un libro de homenaje a la escritora, preparado por sus amigos sin que ella tuviera conocimiento. El título era el mismo y fue publicado por primera vez en *Testimonios sobre Victoria Ocampo* (Buenos Aires, La Fleur, 1962); años más tarde Enrique Espinoza la publica dentro de *En torno a Kafka y otros ensayos* y vuelve a aparecer en el reciente *Epistolario* (2013: 77). Esta información es explícita en las primeras líneas del texto, al igual que un breve estado de la cuestión política que Martínez Estrada resume y aprovecha a comentar al pasar. Expresa su alegría por el homenaje a su amiga, pero al mismo tiempo, su indignación por el derrocamiento de Arturo Frondizi el 29 de marzo de 1962. Luego de un levantamiento militar, el presidente constitucional de la Argentina fue detenido y encarcelado en la Isla Martín García ese día y, si bien se negó a renunciar y exiliarse, igualmente fue depuesto, pero suplantado el 30 de marzo por un civil, el senador radical José María Guido, luego de que el vicepresidente Alejandro Gómez renunciara.

La coincidencia de ambos hechos lo hace recapacitar a Martínez Estrada y recuperar algunas de sus antiguas ideas, que en realidad provenían de otro de sus maestros: Sarmiento. La historia argentina es como un péndulo que oscila entre épocas de avances y otras de retroceso: las contradicciones como la que señala son una prueba más de la lucha de larga data entre las fuerzas de la civilización y la barbarie, que domina muchas veces. Recordando las ideas de sus viejos textos, el autor vuelve a insinuar que gran parte de esta situación se debe a sus pares, los intelectuales, que no defendieron al pueblo:

Todo lo que yo pudiera decir con respecto a las formas proteicas con que las fuerzas negativas aparecían en el escenario de nuestra vida nacional, investidas con los atributos del progreso y de la cultura, lo he dicho ya, y hoy no debo insistir en atribuir a los intelectuales buena parte de responsabilidad en el hundimiento moral del país, del que otra vez será víctima expiatoria el pueblo, “agnus Dei”. De haber vivido los dramaturgos, escritores, ensayistas, sociólogos e historiadores de espaldas al pueblo, permitiendo que los advenedizos y aventureros ocuparan las magistraturas acéfalas, ha resultado esta catástrofe que nos abochorna y anonada (139-140).

Para Martínez Estrada, en este contexto, por un lado, se hace un homenaje a una de las propulsores de la cultura en Argentina según el llamado de su “deber patriótico” y su “poderosa personalidad” (corresponde a la “dimensión biográfica” de la artista), pero por otro, una vez más el pueblo y sus instituciones son víctimas del retroceso cultural por el derrocamiento de Frondizi (identificado con la “dimensión histórica, ominosa”). Luego del excuso, el ensayista se centra en la personalidad y la labor de Victoria, su amiga intelectual.⁸⁷ En la “tragedia nacional de los últimos treinta años” (141), la tarea de Ocampo es homologada con las que llevaban a cabo las misiones católicas de antaño y con la “misión social civilizadora” (141) de Sarmiento y Avellaneda, debido a que ella consagró su vida a la custodia y la salvación del patrimonio espiritual y moral del país, que se disolvía paulatinamente desde la conquista, y en especial, a partir del gobierno peronista:

Acción patriótica y heroica que en años venideros podrá contemplarse retrospectivamente como tentativa de recuperar un símbolo patricio de la nacionalidad al fin caído en la abyección del lema “alpargatas sí, libros no”. Porque hubimos de apurar el cáliz de la vergüenza hasta las heces. ¿Quién oyó, entre los sonos de tambores y trompetas del “Canto a la Argentina”, de la “Oda a los Ganados y las Mieses”, del “Blasón de Plata”, los alaridos de la chusma de lanza que avanzaba desde los toldos con aquel lábaro del lema ignominioso? (141).⁸⁸

Resonancias, ecos, eterno retorno de los males... La prosperidad cifrada en la abundancia de mieses y ganado y el entusiasmo en los años del centenario de la patria (de

⁸⁷ Esa relación de afecto y admiración entre dos reconocidos exponentes autodidactas de la cultura argentina es evidente en el *Epistolario* (2013), que da a conocer la correspondencia entre Victoria y Ezequiel junto a otros discursos anexos de ambos, desde 1945 hasta 1969. Al leer todo el material, observamos el entrañable vínculo que los unía, con encuentros y desencuentros, pero igualmente, siempre en un tono cordial, respetuoso y hasta incondicional. “En 1946, Martínez Estrada se integró al comité de colaboradores de la ya prestigiosa revista, a pesar de alguna reserva suya, y un tiempo después, en 1950, al desatársele una horrible enfermedad cutánea, Victoria Ocampo acudió en su auxilio. Desde entonces no dejaron de escribirse. Ella le decía ‘querido profeta energúmeno’, retomando benigna y humorísticamente el agravio que Jorge Luis Borges había propinado a Martínez Estrada en *Sur* por supuesta tibieza con respecto al peronismo. Martínez Estrada decía sentir ‘admiración’ y ‘devoción’ y ‘gratitud ilimitada’ por ella, y la defendió una y otra vez ante quienes pretendían difamarla por su origen de clase: ‘¡Excelente mujer! Ella también está entre las víctimas de la barbarie. Sus impugnadores olvidan que debió renunciar a su casta, que ella es mal vista por la gente de su propia clase, y que los burgueses y los proletarios la repudian’. Aun así, Victoria le escribió: ‘Usted siempre ha tenido para mí el carácter de lo inaprensible, uno se puede encontrar muy raramente con usted y usted está siempre *de paso*’. Él retrucaba: ‘Si vale algo una vida como la mía, débosela también’” (Ferrer 2013: 12).

⁸⁸ “Alpargatas sí, libros no” fue erróneamente atribuida a Juan Domingo Perón, pero en realidad esta frase apareció por primera vez en una noticia del diario *La Nación* del 18 de octubre de 1945. Allí se hace referencia a que el lema fue expresado por un grupo de obreros peronistas que se manifestaban en La Plata. Esta anécdota fue analizada por el historiador Daniel James en su trabajo “17 y 18 de octubre de 1945: el peronismo, la protesta de masas y la clase obrera” del libro *17 de octubre de 1945* (Citado por Ferrer 2013: 79).

allí, las referencias a los textos emblemáticos de los poetas Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, que fueron publicados a principios de la década de 1910) se diluyen en el acontecer histórico. Parece que no hay otro destino: la Argentina siempre vuelve a la barbarie, tal como Martínez Estrada había sentenciado en *Radiografía* o en *¿Qué es esto?*, pero también ha representado simbólicamente en las situaciones y el accionar de los personajes de varios de sus relatos ficcionales: “La inundación”, “Viudez”, “Sábado de Gloria”, “Juan Florido, padre e hijo, minervistas” o *El verdadero cuento del Tío Sam*, como se analizará posteriormente. Frente a esto, a modo de contraste, la figura de la fundadora de *Sur* sirve para mostrar que fue una “mecenas anacrónica”, un símbolo de civilidad en el siglo XX, cuando ya habían desaparecido sus principales representantes decimonónicos. Luego de su residencia y viajes por Europa, dice Martínez Estrada, Victoria se encontró con un país de “huérfanos y metecos” que había sido gobernado por oligarcas –el “patriciado”– y ahora era dominado por una “burguesía de gerentes y administradores” (142). La escritora es como una luz que viene a iluminar las sombras que perseguían a los argentinos. No obstante, Martínez Estrada aprovecha el hilo del discurso para recriminar a sus detractores que él hace bastante ya había sido consciente de la situación, pero por denunciar la fragilidad del supuesto progreso argentino, garantizado por bárbaros, fue tildado de pesimista:

¿Quién hubiera podido percibir en 1910 o en 1916, los años de la grandeza ilusoria, los síntomas de descomposición que por entonces afloraban como por las resquebrajaduras de un majestuoso edificio levantado en los apremios de un vivaque? Todavía hace treinta años, para muchos fumadores de opio era pesimismo incurable dudar de la resistencia de aquella construcción, y sacrilegio denunciar el fraude con que se habían violado las leyes de la estabilidad y el equilibrio. Victoria Ocampo aparece en el proceso de venta en almoneda de la soberanía nacional al término de la Primera Guerra Mundial, justo cuando una prosperidad económica recubre de oropeles la miseria espiritual (142-143).

Retorna convencido a su creencia una vez más, reafirma que tuvo y sigue teniendo razón en sus análisis de la Argentina, la cual no mejora sino que cada vez está más sumida en el barro.⁸⁹ En esta “lucha”, se siente acompañado por Victoria, quien le sirve como

⁸⁹ La degradación moral e intelectual que sentía Martínez Estrada en la Argentina también es percibida y reafirmada por Victoria Ocampo, por ejemplo, en una carta que envía a la revista *Atlántida* con motivo de responder a una encuesta de tres preguntas que se hizo sobre la actitud del autor; fue publicada en el N° 1143 de septiembre de 1960: “Pero ya que estamos en tren de sacar de su pozo la verdad, por desnuda que se presente, agregaré que estoy de acuerdo en que nuestro país ha bajado de nivel. Su nueva ola de incultura, su pobreza espiritual (que no es lo mismo que pobreza de espíritu), su fácil aceptación del más o menos (el *à peu-près* [medianía] detestable) se han convertido en rasgos nacionales. Si hay una calle con árboles

ejemplo de una acción de salvataje, que él también quiso hacer, pero no tenía el linaje ni las influencias de la familia Ocampo, ni el respaldo de otros referentes de la literatura (Borges, Bioy Casares, Sebrelli, etc.). Por consiguiente, 1930, año del golpe de estado encabezado por José Félix Uriburu que dio comienzo a la “Década infame”, es homologado con 1830, época en la que Juan Manuel de Rosas era gobernador de la provincia de Buenos Aires, y con 1962, debido a que todas esas fechas hacen referencia a períodos críticos de la Argentina –al igual que otros que no detalla–. En los tres casos, el país estaba en manos de dictadores, pero los intelectuales parecían (no querían) darse cuenta ni hablar sobre el engaño cimentado en la vieja idea de la nación productiva, civilizada, que no lo es. Incluso el reproche, reiterado en diferentes ocasiones, también involucra a la revista *Sur*, ya que sólo reflejó el lado “luminoso” del Estado, dejando de lado la oscuridad de determinadas épocas.

Luego del mensaje, representativo de su carácter polémico, el escritor retoma el objetivo del homenaje; más allá de las contingencias históricas, para él, Victoria Ocampo es una personalidad destacada, que encarna las “cualidades de la argentinidad”:

De esas cualidades auténticas y oriundas de la raza que Victoria Ocampo encarna, yo escogería la generosidad como la más antonomástica suya. Todos sabemos de su talento, de su dignidad, de su abnegación, de su patriotismo, pero pocos de su inmensa bondad, de su amor uránico a los seres y las cosas todas de la Creación en las que brilla, aunque remoto, un reflejo de la Belleza y el Bien. Algún día contaré cómo se me presentó su imagen resplandeciente en la penumbra del aislamiento y de la enfermedad, no menos piadosa y compasiva que Julián el Hospitalario y que Isabel de Hungría. Buscaba yo, como Job, un rincón en el muladar para morir, cuando ella me abrió las puertas de su casa en la revista “*Sur*”, me auxilió, me reconfortó y me puso en manos de los doctores Galli Mainini y Mom que me arrebataron a la muerte, como Alceste a Admeto (143-144).⁹⁰

lindos, los talan. Y esto, que miro siempre con desesperación, ocurre en otros órdenes. Lo único que podemos hacer es decir la verdad y seguir amando. ¿Por qué habían de tocarnos seres perfectos, países perfectos, para mayor felicidad nuestra? Tal vez no los merezcamos” (2013: 73).

⁹⁰ Una vez más, Martínez Estrada respalda su discurso con referencias culturales. *La leyenda de San Julián el hospitalario* aparece en *Tres cuentos (Trois contes)* junto a los relatos: *Un corazón sencillo* y *Herodías*, escritos por Gustave Flaubert entre los años 1875 y 1877. Por su parte, Isabel de Hungría (1207-1231) desde muy joven repartió su riqueza a los pobres, construyó hospitales y cuidó a los enfermos. A partir de su canonización por el Papa Gregorio IX, en 1236 se convirtió en una santa, símbolo de caridad cristiana para toda Europa, y su culto se arraigó profundamente. Además, Job era un ganadero muy rico que tenía 10 hijos, muchos amigos y criados. En la Biblia se cuenta que este profeta fue sometido a una angustiosa prueba por Satanás con autorización de Dios, para probar que su amor perfecto hacia Yahvé se debía a la buena vida que tenía. Entonces, el Diablo intenta socavar la fidelidad de Job mediante múltiples desgracias: enfermedades (sarna), ataque de caldeos y sabeos a sus criados, muerte de su ganado, pobreza, el repudio de su mujer e incluso la muerte de sus hijos. Luego de terminada la prueba, Job sale triunfante y vuelve a un estado de felicidad mayor de la que tenía. Por su dignidad y temperamento para sortear la adversidad, en la tradición judeocristiana es un ejemplo de santidad, integridad de espíritu y fortaleza. Finalmente, según el mito, cuando Admeto solicitó la mano de la bella Alceste, Pelias –su padre– anunció que sólo le

En sus palabras, Martínez Estrada resalta las mejores características de su amiga, a través de su comparación con personajes bíblicos, históricos o literarios que le sirven para ejemplificar esas cualidades, muy apreciadas por él. Aquí, domina el sujeto emocional por sobre el ensayista ya que, invadido por un gran cariño hacia Victoria, desea resaltar su generosidad y bondad en una etapa traumática para el escritor. Tal como hemos mencionado en otras partes de este trabajo, el profeta argentino sufrió –en el sentido literal del término– una enfermedad cutánea durante unos años y ante su situación desconcertante y desesperada, Victoria es una de las que lo ayuda y acompaña cuando se entera a través de Ricardo Baeza. Así lo confirma una de sus cartas de 1951:

Creo que usted debe ir a Buenos Aires. En SUR hay un buen dormitorio con dos camas y un cuarto de baño. Están a su disposición. Nadie los usa. Creo que usted tiene que consultar a [Aarón] Kaminsky, un excelente médico que sabe mucho y está al tanto de todos los nuevos descubrimientos y métodos de la medicina mundial (especialmente la norteamericana). Kaminsky es uno de esos médicos que tardan semanas en dar hora a los nuevos clientes, pues está débordé [desbordado] de trabajo. Pero me comprometo a que le dé hora a usted dentro de las 24 horas. Soy cliente de él. Le ruego, mi querido amigo, que no pierda el tiempo y me escriba o telegráfíe que sale para Buenos Aires enseguida. Yo hablaré por teléfono con Kaminsky y lo recibirá en cuanto llegue (2013: 33).

Ante el ofrecimiento, las cartas demuestran el enfático agradecimiento de Ezequiel a la brevedad:

¡Su carta fue providencial, llegó en el momento oportuno! Después de treinta y dos días de cama, boca arriba con las piernas hechas una llaga, y de rascarlas, pude venir a Buenos Aires. ¡Ni andar, ni vestirme, ni calzarme! [...]. En ese momento me llega su generosa carta. Por supuesto, le escribí a Bianco y hoy –sábado– estábamos instalados, con mi mujer-enfermera, en la hermosa habitación que me ofreció. ¡Mil gracias! (34).

Desde ayer estoy en casa, después de un mes de infierno en Buenos Aires y, en total, de tres meses de postración. Por suerte el médico me asegura que con un tratamiento podré curarme en algunos meses. Nunca olvidaré su hospitalidad en “Sur” y el cariño con que Vd. Se ha interesado por mi salud (37).

Y así continúan las muestras de ayuda y gratitud entre ambos en otras cartas. Pero, cumpliendo lo que expresó en la misiva, Martínez Estrada no olvidó el accionar de su

daría su hija si iba a su corte en un carro tirado por leones y jabalíes. Admeto logró hacerlo con la ayuda de Apolo; sin embargo, el dios pidió a cambio su vida o la de alguien que muriera por él. Como resultado, Alceste se ofrece para salvar a su marido y muere. Poco tiempo después, Admeto recibió a Heracles en su casa y le contó lo ocurrido; éste se conmovió, descendió al Hades y trajo de vuelta al mundo de los vivos a Alceste.

amiga en un momento desesperante para él: el desarrollo de los hechos no quedó en la intimidad de los participantes, sino que el escritor desea hacer público su agradecimiento y destacar la grandeza de Victoria como persona (síntesis simbólica de elementos enigmáticos y contradictorios que también caracterizan a nuestra patria, que algunos de sus propios antepasados contribuyó a construir), más allá de sus cualidades artísticas y su labor en favor del desarrollo y la promoción de la cultura argentina. Respecto de esto último, el autor se compromete –y desea– concebir un libro donde se ocupe de la producción literaria de la escritora y su “trato asiduo con los seres imaginarios del arte” (146), pero el proyecto quedó trunco y nunca lo terminó.⁹¹

Asimismo, Martínez Estrada redime a su amiga del banquillo de los “intelectuales acusados” por irresponsables en la “guerra de la civilización contra la barbarie” (147) y ratifica su defensa de las acusaciones de extranjería que pesaban sobre ella, ya que es en sí misma una representante de la argentinidad. En cambio, lo que debería hacerse, según él, es revisar quiénes actuaron y quiénes no en los momentos críticos de la historia argentina, quiénes son en realidad los “defensores de la nacionalidad y los traidores a la patria” (147), que ha estado sumergida en un infierno de subversión desde los orígenes de la conquista española, donde importaba más destruir los recursos y obtener beneficios económicos a partir de su explotación. Y avanza en su denuncia un paso más: no sólo en los últimos años las instituciones han sido destruidas, barbarizadas, sino también las artes y la literatura no han sido capaces de entender a conciencia el significado del “ser argentino” y formar parte de una nación soberana, y mucho menos contribuyeron a instalar los valores de la familia, la solidaridad y los ideales universales; en las escuelas, se enseñaba el patriotismo pero no se lo llevaba a la práctica, agrega. Por esa causa, es loable el intento de Victoria (debido a su propia formación y refinamiento) de afianzar el sentimiento de nacionalidad y complementarlo, en la revista y editorial *Sur*, con el aporte de intelectuales de otras naciones occidentales.

⁹¹ “Con la vida casi apagada Martínez Estrada le prometió a Victoria que escribiría un libro sobre su obra y su persona, ‘una partenia o epicedio o laude’, del que sólo quedaron fragmentos. La intención había sido anunciada tiempo antes, en carta del 5 de agosto de 1960: ‘Le comunico que mi próxima obra se titulará *Victoria Ocampo*, antes de morir diré algo en su loor’. Pero dos meses más tarde él ya estaba residiendo en la Cuba revolucionaria y a gran distancia de muchas cosas [...]. Pero a pesar de la toma de notas y el bosquejo de los capítulos, no consiguió avanzar en el elogio. Dos partes fueron anunciadas: ‘a) El poder mágico de la evocación en Victoria Ocampo; b) De la realidad y la fantasmagoría como mundo que habitamos’. En Bahía Blanca, enfermo y desanimado, ya cercana su muerte, igual prometió dedicarle dos días de la semana, ‘para su honor y su gloria’. No le fue posible, sus fuerzas menguaron mucho, y allí, en su ciudad de residencia, sucumbió en noviembre de 1964” (Ferrer 2013: 13-14).

Por último, Martínez Estrada finaliza su discurso remarcando en la ofrenda las virtudes de su amiga, a quien no ha tratado demasiado en persona: “magnanimidad, bondad y dignidad” (149), por eso concluye su idea sosteniendo que la escritora merece el respeto y la admiración de sus compatriotas.

La valoración de la amistad aflora también en el ensayo “Pedro Henríquez Ureña. Evocación iconomántica, estrictamente personal”, que se encuentra organizado en pequeños apartados con subtítulos.⁹² El propósito de Martínez Estrada es claro desde el inicio y lo continúa a lo largo del texto: expresar su recuerdo personal de la experiencia compartida con el humanista dominicano.

Aquí, el autor comparte el momento en que conoce a Henríquez Ureña y las anécdotas que vivieron juntos, por lo cual efectivamente escribe desde un punto de vista subjetivo, mediado por el cariño y el respeto hacia el compañero. Comienza su relato en primera persona, contando que, a comienzos de 1923, Rafael Alberto Arrieta lo invitó a trabajar con él y Henríquez Ureña –que estaba en México– para reformar los programas de Castellano y Literatura del Colegio Nacional de La Plata, dependiente de la Universidad homónima. El joven poeta santafesino accedió a la propuesta como hemos visto más arriba y, en ese entonces, no sabía nada de su colega dominicano, por eso relata que, a partir del comentario de Arrieta y la lectura de dos de sus textos, sintió gran interés en conocerlo. En marzo, Ezequiel comenzó a desempeñarse como docente en la casa de estudios y al poco tiempo, llegó el colega, a quien describe como “tímido, cohibido, cuyo inmenso saber no se manifestaba sino en el cuidado, la sobriedad y la precisión con que se expresaba” (186). Una vez instalados en la planta docente, se distribuyeron las materias y los cursos entre los tres profesores.

Martínez Estrada continúa su relato: al principio, en pocas oportunidades se cruzó con Henríquez Ureña, pero igualmente sabía que él vivía en La Plata con la esposa y su pequeña hija; sin embargo, cuando se mudó a Buenos Aires, ambos viajaban en tren hacia la capital provincial y así, pudieron conversar y conocerse más, además de que compartían horas en las mesas de exámenes, donde el pensador extranjero casi ni intervenía pero atendía y escuchaba atentamente. El humanista fue recibido y tratado siempre con frialdad y distancia por la mayoría de los profesores –y los alumnos– debido a su condición de extranjero y su propia actitud reservada, tendiente a la lectura silenciosa de libros, más bien apartado. Durante quince años se repitió esa situación, si bien el alumnado empezó

⁹² Salió publicado en *Cuadernos americanos* de 1960, con el mismo título.

a respetarlo más hacia el final. La anécdota le sirve al autor para mostrar que en la Argentina, al igual que en los institutos educativos de otras partes, había todavía un “ambiente colonial que conserva[ba] la impronta de pasados siglos, en que el mester de clerecía era efectivamente un privilegio de clase” (188).

En el apartado siguiente del ensayo, “La Acrópolis del Plata”, Ezequiel pretende enmarcar el lugar de trabajo que compartía con el escritor dominicano, por eso se aleja un poco del propósito inicial y describe a grandes rasgos la capital de la provincia – fundada en 1880 por Dardo Rocha–, que ha provisto una gran cantidad de pedagogos, oradores y “liróforos” (Almafuerte, Delheye, Arrieta, López Merino, etc.) al país:

Desde su fundación por Dardo Rocha (con la asesoría del poeta Hernández, autor de *Martín Fierro*, quien sugirió el nombre) tuvo sitio de honor entre sus hermanas plebeyas, destinada por Ley a ser Templo de la Concordia, el Saber y la Prosperidad. Tal carácter conserva, y el forastero lo percibe transitando por sus amplias avenidas y diagonales arboladas, con tilos y naranjos, sus parques señoriales y sus edificios públicos más bien humildes que arrogantes (188-189).

Agrega también que en 1905 la Universidad de La Plata fue creada por el Dr. Joaquín V. González, su primer presidente. Gracias a su existencia, una tercera parte de los platenses tenían ingresos económicos, ya que vivían del comercio y el hospedaje a los alumnos provenientes de otros lugares. Asimismo, otra tercera parte de la población estaba encargada de la administración pública provincial y el resto se desempeñaba en el comercio y como mano de obra.

Henríquez Ureña vivió sencillamente en La Plata y luego se instaló en Buenos Aires, donde trabajó arduamente y tuvo una mejor situación económica. En la Universidad, se había formado un grupo de estudiantes “seguidores” del intelectual, diferente de los alumnos que tenía en el secundario, integrado por Villarreal, Anderson Imbert, Sánchez Reulet, Lida y Rosemblat.

En otro apartado del ensayo, el radiógrafo de la Pampa rememora el fallecimiento de Henríquez Ureña, describiendo su último encuentro con él durante la noche previa, en la Librería Viau. Allí se congregaban los integrantes –nombres ilustres de nuestras letras– del jurado del club “El libro del mes”: Batistesa, Baeza, Borges, Amorim, Bioy Casares, Henríquez Ureña y Martínez Estrada, quien notaba que el dominicano estuvo muy callado, fatigado, meditativo durante la reunión: “–¿No se encuentra bien? –No – respondió–; no estoy bien, pero ha pasado. Voy a hojear unos libros. –¿Lo acompaño a su casa? –No; ya estoy repuesto” (195).

La sospecha no fue en vano: Martínez Estrada cuenta que al día siguiente, Henríquez Ureña tiene un derrame cerebral durante su viaje en tren hacia La Plata para dictar sus clases y muere en compañía del médico Augusto Cortina, que lo llamó para avisarle en primer lugar y eso lo hizo sospechar si el compañero lo habría mencionado antes de fallecer.⁹³ Con pretendida rigurosidad y síntesis, describe el velorio; los encargados de emitir unas palabras de despedida fueron él (como presidente en ese momento de la Sociedad Argentina de Escritores), Max Henríquez Ureña y Arnaldo Orfila Reynal –su amigo fraternal–, además de la presencia de un alumno en representación de los estudiantes (destaca, por el contrario, la ausencia de profesores del Colegio o las Universidades, para confirmar lo que había dicho antes sobre la distancia que siempre hubo entre el extranjero y sus colegas). Su lamento sincero por la pérdida, que otros no sintieron, lo expresa así:

Lloré las lágrimas de cuantos lo habíamos amado como a un hermano mayor sin saberlo, admirado sin reticencias. Sentí que habíamos perdido yo, el país y las letras hispanoamericanas a un gran hombre que era necesario que existiera, aunque no lo viésemos, porque a todos, con su mera existencia nos exigía perseverancia y honradez, concisión, exactitud, seguridad y responsabilidad en la artesanía de pensar y decir (196).

Este párrafo resume todo el espíritu del ensayo ya que, como el propio Martínez Estrada dice, subraya desde su punto de vista personal los valores que reconocía y admiraba en el docente dominicano, destacándolos a menudo, pero que no veía en sus compañeros. De esta manera, ofrece una etopeya completa del humanista latinoamericano, en la que a veces reitera cualidades y otras, agrega particularidades del carácter, las costumbres, las acciones y los trabajos de Henríquez Ureña: el dominio de sí, la vestimenta al estilo oriental, sus manías, sus juicios modestos, su aspecto viril y fornido definen al prosista. La empatía y la amistad entre estos dos intelectuales se percibe con claridad en este retrato y están dadas debido a que Henríquez Ureña es caracterizado como el “alter ego” de Martínez Estrada en un sentido positivo, es decir, el par

⁹³ El hecho también ha sido evocado por otro de los grandes escritores que compartieron experiencias con el humanista dominicano. En *El oro de los tigres* (1972), Jorge Luis Borges ofrece unas palabras de homenaje en su poema “El sueño de Pedro Henríquez Ureña”: “Dentro de unas horas, te apresurarás por el último andén de Constitución, para dictar tu clase en la Universidad de La Plata. Alcanzarás el tren, pondrás la cartera en la red y te acomodará en tu asiento, junto a la ventanilla. Alguien, cuyo nombre no sé pero cuya cara estoy viendo, te dirigirá unas palabras. No le contestarás, porque estarás muerto. Ya te habrás despedido como siempre de tu mujer y de tus hijas. No recordarás este sueño porque tu olvido es necesario para que se cumplan los hechos” (2005: 104).

dominicano y él comparten rasgos, gustos y pasiones semejantes que los identifican, como si fueran casi la misma persona. Por ejemplo, señala que Henríquez Ureña y él eran hombres de extrema izquierda, con intereses comunes:

Ambos éramos del mismo grupo de “dadores universales”, que en lenguaje de la mojigatería mental se moteja de comunismo, anarquismo, socialismo, como antaño de herejía, masonería y jacobinismo. Por ejemplo: ambos juzgábamos del estado social y político del mundo con criterio filosófico más que político. Viajábamos como polizones, fuera del tiempo y del espacio, y nos intercambiábamos joyas de contrabando. Él estaba más al tanto que yo de los últimos acontecimientos de la vida literaria y artística, que le interesaban más que a mí, y hallaba tiempo para asistir a conciertos, exposiciones y conferencias (202).

Si bien en otras ocasiones, el ensayista se compara con el colega para marcar las diferencias entre ambos, que los caracterizaban: a Henríquez Ureña le gustaba el romanticismo español de Espronceda y la forma clásica, pero Martínez Estrada creía que se trataba de una “composición de patetismo retórico, aunque indiscutible efusión de un doloroso arrepentimiento” (203). En la misma línea, al dominicano simpatizaba por España y su literatura, lo cual provocaba la discusión con el argentino por opinar lo contrario. Su *Radiografía* es una muestra de su parecer sobre la conquista, la colonia y el “resabio” que quedó en estos lares, según él mismo recuerda aquí también, y para llegar a un acuerdo, convinieron en la existencia de dos Españas (al igual que dos Argentinas): una en sus tierras y otra en territorios dispersos.

Otro aspecto destacado en el discurso martinezestradiano es la importancia que le otorga al diálogo con Henríquez Ureña, en tanto lo considera un recurso muy enriquecedor para él. Su compañero poseía un sólido capital cultural que demostraba en cada conversación y se podía hablar con él sobre distintas materias (ciencias naturales, arte, historia, sociología y filosofía). Además, demostraba una maestría especial para dialogar, pues exponía los juicios personales con modestia y era como un compañero de danza que guiaba en la pieza sin indecisiones. Tan cómodo se sentía Martínez Estrada en estos intercambios que, confiesa, con su amigo se le ocurrían más ideas que con otros a partir de la exaltación de paradojas que incitaba y discutían:

Le complacía que arrojara yo con desdén sobre el tapete alguna de esas célebres y veneradas figulinas que en las letras argentinas colocan algunos en la repisa de los fetiches, y creo que sólo las defendía para que yo pudiera hacerlas añicos. Así solíamos probar fuerzas, oponiendo él a mis razones intemperantes sus razonamientos (209).

Una de las conversaciones más extensas entre ambos versó sobre Juan Bautista Alberdi y *Las bases*, porque hablaban sobre personajes olvidados y, en este caso, el escritor romántico continuaba “sepultado” en el “Index librorum expurgatorius” según Martínez Estrada; finalmente, los dos acordaron en que Alberdi era el escritor con “menos fantasía e imaginación” de la época rosista. Sobre ese tópico, asimismo, discutieron en varias ocasiones, tomando como referencia a Borges. Henríquez Ureña lo conoció antes, simpatizaba con él y lo elogiaba a menudo por su escritura interesante y novedosa; en cambio, Martínez Estrada ocupa, según él, un tercer ángulo diferente en una figura trigonométrica que incluye a los tres intelectuales debido al diferente pensamiento respecto de lo argentino-americano. Aclara también que con Borges en pocas oportunidades ha dialogado y sobre temas triviales: todo lo opuesto a lo que ocurría con el dominicano.

Por otra parte, Ezequiel afirma que Pedro encontró una mejor comprensión en la intelectualidad femenina argentina, entre las que se encuentran: Victoria y Silvina Ocampo, Nora Lange, María Rosa Oliver, Emilia Bertolé, María de Villarino, Ana Barry, Carmen Gándara, Delia Etcheverry, Perla Gonnet y Norah Borges. A partir del comentario aprovecha para realizar otra digresión en su discurso que lo posiciona en el campo intelectual: cree que en la Argentina un grupo de escritores de Buenos Aires y las provincias se alistan en el bando de la vanguardia y comprenden mejor los problemas de la nacionalidad, que proyectan con pasión y valentía en sus textos. En ese sector aparece la elite de mujeres inteligentes mencionadas, con las que Henríquez Ureña tuvo mayor afinidad y fueron sus confidentes. Al mismo tiempo, dentro del grupo, nuevamente destaca a su amiga Victoria Ocampo quien, como directora de la revista *Sur*, desde que lo conoció le brindó su apoyo y amistad a Henríquez Ureña. A pesar de que Martínez Estrada no se siente un miembro del “patriciado intelectual”, agrega que trabajó en el Consejo de Redacción de la revista (luego de la muerte del dominicano) y fue amigo de la fundadora, y una vez más –como en textos anteriores– subraya su admiración y gratitud a esta mujer que realizó un aporte valioso a nuestra cultura.

Por último, dentro del círculo de afinidades de Henríquez Ureña, el autor ubica al filólogo español Amado Alonso y ello se debía, según él, a la semejante formación intelectual, la honradez profesional y la inteligencia que compartían ambos, además de que tampoco el lingüista extranjero pudo “enraizar ni aclimatarse, y al fin debió abandonar la Atenas del Plata para ir a morir, ‘desterrado’, en Norteamérica” (212).

Luego, Martínez Estrada aclara que la etopeya presentada está armada en base a sus intuiciones de carácter personal y arbitrario, y precisamente para él, la manera más correcta de describir a Henríquez Ureña es a partir de conjeturas. En consecuencia, dice que la mayoría de sus estudiosos analizan la obra del escritor dominicano pero no hablan sobre el hombre de “carne y hueso”: eso es una referencia a lo que él mismo está haciendo en este ensayo. Agrega que la naturaleza de su colega era compleja e incomprensible algunas veces, debido a ello enumera nueve causas en las que radicaría la dificultad de su personalidad física y psíquica. Es decir, el lugar del ensayista es ocupado momentáneamente por el de un amigo o psicólogo que intenta analizar en forma escueta los traumas y complejos psicoanalíticos del humanista sin mayor profundidad. Más adelante, continúa en este rol cuando confiesa que a él le molestaba que a su compañero lo llamaran “Pedro” a secas y éste lo autorizaba sin inconvenientes; lo consideraba una falta de respeto y ni siquiera él lo llamaba así. Por ende, de nuevo examina el perfil psicológico de Henríquez Ureña y sostiene –como si fuera un lingüista del discurso– que permitía ese tratamiento familiar para propiciar la amistad, mitigar su aislamiento y reducir la distancia con sus interlocutores en un diálogo informal.

Por otro lado, en los párrafos finales del ensayo, Martínez Estrada insiste en la idea de una elite cultural argentina que “repele al que no alcanza el nivel biológico satisfactorio” (217), es decir, los que no se aclimatan a esta atmósfera, son excluidos y en ese punto –como ha manifestado tantas veces– se sentía en igualdad de condiciones con el dominicano. Asimismo, añade que por las tardes Henríquez Ureña solía ir a *Sur* y allí hablaba sobre temas docentes; fuera de ese ámbito, los integrantes de la revista y la editorial eran considerados *snobs*, por lo que su amigo también. En este punto, Martínez Estrada expresa que una de las principales personalidades “atacadas” era Victoria Ocampo, pero ninguno de sus amigos estudió la causa de este título que se origina, según él, porque hay una repulsión al ingreso de lo extranjero en nuestra cultura; no obstante, es un problema que debe analizarse pues la sociedad argentina es cosmopolita desde sus orígenes.

La revista *Sur* fue fundada en 1931 por Victoria Ocampo con la colaboración de Waldo Frank, Pedro Henríquez Ureña, Ernest Ansermet, Alfonso Reyes, José Ortega y Gasset y otras personalidades destacadas. En consecuencia, su directora importaba capital intelectual foráneo para enriquecer el campo literario argentino, pero sostiene Martínez Estrada que aquí había un fuerte recelo hacia el *snobismo* y hacia el forastero, aunque no

hay ninguna prevención contra el ingreso de “los capitalistas extranjeros, marqueses tronados y filibusteros de la banca internacional” (218).

Tal digresión permite que a partir de la caracterización del protagonista del ensayo se desvirtúe el objeto de análisis, otra vez, hacia la descripción altamente valorativa de su amiga Victoria:

Victoria Ocampo (también Victoria) es una de las figuras más meritorias de la cultura de mi país, a quien ha perjudicado ser desinteresada donde no todos lo son; patriota donde todos lo fingen, generosa cuando el egoísmo es la norma. Lo he dicho otra vez: “una institución” que ha hecho con su peculio y con su abnegada perseverancia, más que el Estado para incorporar una alta cultura exótica, trasegándola de todas partes del mundo a los receptáculos de alfarería de nuestras tierras. Lo que cuenta para el caso es su misión institucional, aparte sus dotes personales y temperamentales de escritora, que las tiene, y que pertenece al patriciado de más abolengo (218-219).

Para Martínez Estrada, la escritora está exenta de la influencia del pensamiento nacionalista argentino –al igual que otros autores con una formación en el exterior: Paul Groussac, Jorge Luis Borges o Enrique Banchs, por ejemplo– y eso la libera de las “influencias deteriorantes del clima nativo” (219) que perjudican a las letras. Este grupo de “extranjeros naturalizados” se preservaron de la contaminación y escribieron textos de calidad; si bien algunos los descalifican y no los consideran dentro del panteón cultural representativo, el ensayista sostiene que hay que liberarlos de esa “culpa” sin sentido y reflexionar sobre la cualidad de *snob* que se les adjudica. La palabra no tiene lugar aquí pues hace referencia a una modalidad diferente de la característica común del grupo intelectual y estos personajes se destacaban por su inteligencia y talento enriquecido por los aportes obtenidos en otros lugares.

De igual forma, el apelativo también es incorrecto para Henríquez Ureña: accedió a una educación diferente y su sentido del saber era otro, pero no por eso debía menospreciarse su talento. Pese a la resistencia de ciertos sectores, acota Martínez Estrada, el grupo *Sur* en definitiva intentó llevar a cabo una de las tesis que el escritor dominicano esbozó en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, con la que él también concuerda (al estilo de su maestro, Sarmiento) y cierra su texto: “Para configurar un *ethos* americano, no podemos prescindir de la cultura europea, si bien escogiendo lo más adecuado y de valor” (220).

Como vemos, el propio discurso de Martínez Estrada evidencia un “eterno retorno” de tópicos y figuraciones que reitera a lo largo de sus textos y definen su perfil

intelectual. En este caso, la caracterización encomiástica de su colega y de Victoria Ocampo al unísono es el punto de partida para volver a expresar en realidad también lo que él experimenta al sentirse un extranjero, un desarraigado, un excluido por la elite cultural del grupo *Sur* (con algunas excepciones que se encargó de resaltar).

1.7. Séptima escena: el intelectual revolucionario

Además de la literatura, la docencia y la amistad, la aspiración de libertad política y expresiva ocupa un lugar preponderante en otros ensayos. En uno de ellos, por ejemplo, aparece la figura de Henry David Thoreau y sus principales características.⁹⁴ Martínez Estrada lo considera un escritor inteligente, un espíritu libre al que le gustaba la naturaleza salvaje. Pese a pertenecer a la pequeña burguesía, estudiar en Harvard, trabajar como maestro particular y fabricar lápices, decidió abandonar a su familia y se recluyó a orillas del lago Walden. Vivió solo en una cabaña construida por él y allí, coherente con su pensamiento, subsistía con lo que producía en su huerta (hortalizas, habas y algunas frutas). Esta forma de vida lo condicionó en la formulación de su teoría económica:

Después de esa experiencia y de la sorpresa de que el hombre puede vivir con una décima parte de lo que produce en cualquier trabajo no especializado, formuló su teoría económica, ignorada por los tratadistas, de que el hombre sólo debe trabajar un par de semanas por año, y dedicar el resto del tiempo a la contemplación, a la meditación, al estudio, que sin ser ejercicio más noble ni más necesario que el trabajo manual, es lo que mejor conviene a la condición humana (91).

Durante esos años de vida aislada –si bien los domingos recibía a algunos amigos y admiradores–, Thoreau observó la naturaleza y adquirió conocimientos de filosofía oriental, agronomía, botánica, zoología y poesía, entre otros, que influyeron en sus textos, los más valiosos para Martínez Estrada. Su idea de que el hombre debe vivir en conformidad con la naturaleza es semejante a la postura de otro escritor naturalista muy apreciado por el intelectual argentino, sobre el que ha escrito y mencionado en varias oportunidades: Guillermo Enrique Hudson. Respecto de esta comparación, Christian Ferrer agrega:

⁹⁴ El ensayo apareció con el título: “De los hombres libres: Henri David Thoreau”, en *La Prensa* del 16 de junio de 1957.

Los dos contemplaron la naturaleza “para comprenderla y no para saberla, con sabiduría y apasionamiento”. Eran dos panteístas, “adoradores de lo divino más que de la divinidad, su amor a la Creación en pleno, a los animales y las plantas rayaba en la devoción y el éxtasis”. Thoreau y Hudson vivieron en un tiempo en que la observación de la naturaleza no tendía únicamente al concepto y la clasificación, y ambos dejaron testimonio de su pasión; sobre frutos del bosque, Thoreau; sobre pájaros, Hudson. Sin duda, Thoreau es el tipo de escritor que Martínez Estrada más amaba, el espíritu libre que resolvía tomar partido “por sí mismo, por su conciencia” (2014: 374).

Asimismo, uno de los libros destacados en el ensayo es *Desobediencia civil* (1848), que surgió luego de que Thoreau se negara a pagar sus impuestos porque con ese ingreso, el estado norteamericano mantenía el régimen de esclavitud y subvencionaba sus guerras, en este caso, contra México.⁹⁵ Su negativa y crítica estatal lo llevaron a la cárcel en Concord:

Estableció el principio, jurídica y moralmente irrefutable, de que el Estado puede recaudar fondos para servicios públicos, entre ellos la educación gratuita, pero no para el exterminio de los seres humanos en masa. En tal caso el ciudadano puede resistir la exacción y, si se lo compele, quedarse quieto, no resistir ni pagar. Es el “satyagraha”, canción de rueca de la libertad, del Mahatma Gandhi (94).

Sin embargo, pese al incidente, el texto traspasó los límites nacionales y tuvo mucha repercusión. Como señala Martínez Estrada, fue un libro importante para Gandhi en su campaña de resistencia contra la ocupación británica de la India y también inspiró a Martin Luther King en su lucha sin violencia por la no discriminación de la población negra en Estados Unidos.

El escritor estadounidense es también el tópico del tercer ensayo breve de esta parte: “La mansa idea revolucionaria de Thoreau”, que había aparecido en la revista *Casa de las Américas* de mediados de 1960. Nuevamente, en este caso, Martínez Estrada se detiene en la lucidez, la defensa de la justicia y la honradez del autor decimonónico a pesar de las consecuencias que sufrió:

⁹⁵ “Por ese tiempo, Martínez Estrada parece haber estado reorganizando su santoral en torno de nuevos héroes literarios. Thoreau, Weil y Tolstoi, a los que a veces se suma Gandhi, otro lector de *Desobediencia civil*, eran ahora los puntos cardinales de sus convicciones acerca de los derechos del hombre. Existe una fotografía de Ezequiel Martínez Estrada sosteniendo en sus manos una edición de *Desobediencia civil*, el breve y muy significativo opúsculo político en defensa de la libre conciencia escrito por Henry David Thoreau en 1848. Ese librito es uno de los cien ejemplares que fueron impresos por su amigo Enrique Espinoza en Santiago de Chile a modo de homenaje al cumplirse el centésimo aniversario de su primera publicación. Esa fotografía es, en sí misma, un implícito autorretrato” (Ferrer 2014: 375).

Defendió al capitán John Brown, que murió ahorcado por defender a su vez a los negros; defendió la libertad y santidad de la vida silvestre contra la barbarie de la vida ciudadanizada, y a los que resistieron, como él, a pagar el tributo para la guerra contra México. Defendió lo que es muy difícil de defender sino bajo capitulaciones que hacen inocuo el propósito redentor (97).

Este “filósofo de los bosques” tomaba partido por el indefenso y enfrentaba la opresión, por eso es un modelo a seguir para Martínez Estrada –puede verse su influencia en textos como *El verdadero cuento del Tío Sam* que pertenece a esta última fase de su producción narrativa–, pues sin acomodarse a la voluntad de nadie, decía “no” y resistía aunque le pudiera costar la vida como a otros pensadores. No recurrió tampoco al uso de la violencia o la fuerza –el método más adecuado según el argentino–, ya que “concibió que el único camino para obtener que el opresor y el inquisidor perdieran el dominio de sus artefactos era el de no combatir con sus mismas armas, las de la guerra” (100).⁹⁶

El conocimiento de la vida y las ideas de Thoreau, en consonancia con otras influencias como las lecturas de Fanon, calaron fuerte en la última etapa del pensamiento martinezestradiano. Las aspiraciones de libertad, la posibilidad de un cambio, el apoyo a una revolución que promete nuevos aires en territorio desconocido, entre otros, resuenan en los últimos escritos –ficcional y ensayístico, como este por ejemplo– de Martínez Estrada y son una muestra tangible de su imagen de escritor revolucionario que decide alejarse de la academia y los principales círculos intelectuales argentinos para observar la realidad desde otro lugar.

Tal posicionamiento es muy claro en el texto que cierra *En torno a Kafka y otros ensayos*, “El Nuevo Mundo, la isla de Utopía y la isla de Cuba”, que anteriormente había sido publicado en *Cuadernos americanos* (1963) y *Casa de las Américas* (1965). En este extenso trabajo de lectura e investigación, Martínez Estrada parte de una idea sugerida por el director de la revista mexicana, Jesús Silva Herzog, quien le “transfirió los derechos de exploración y conquista del *Orbe Novo*” (221), según aclara en una nota al pie.⁹⁷

El título del ensayo resume los tres aspectos, similares entre sí, que el autor se propone comparar: los textos *Décadas del Nuevo Mundo* de Pedro Mártir d’Anghiera –o

⁹⁶ “Las ideas de Thoreau impactaron a Martínez Estrada, no menos que las de la filósofa francesa Simone Weil. El dúo devendrá en triunvirato, por cuanto pronto se interesará, también, por las ideas del médico caribeño Franz Fanon. De aquí en más las alusiones al ‘imperialismo’, el ‘subdesarrollo’ y el pensamiento ‘colonizado’ proliferarán en sus artículos” (Ferrer 2014: 374).

⁹⁷ Amigo de Martínez Estrada, Jesús Silva Herzog (1892-1985) fue un economista e intelectual mexicano muy influyente en su país. Durante más de cuarenta años dirigió la revista liberal y progresista *Cuadernos americanos*. A partir de 1945, Martínez Estrada fue invitado a publicar en ella y continuó participando – con quince ensayos como el que aquí presentamos– hasta su muerte.

de Anglería– (1457-1526) y *Utopía* de Tomás Moro (1478-1535) con la configuración actual de Cuba. Así, Martínez Estrada expone una reflexión inicial sobre el impacto que causó el descubrimiento y la conquista de América en el desarrollo del pensamiento europeo. El “Nuevo Orbe” presentaba una realidad desconocida con sus propios protagonistas, totalmente ajenos a las costumbres, creencias, instituciones, artes y sistema institucional que tenía Europa. Ello provocó un aumento de las especulaciones y los intereses en conocer ese mundo nuevo, por lo que comenzaron a escribirse una gran cantidad de textos (crónicas, ensayos, cartas, etc.) sobre él. En ese marco, el ensayista se detiene en Pedro Mártir, a quien considera el primer cronista y explorador que difunde las “maravillas” de esta tierra, acompañó a Cristóbal Colón en su segundo viaje (1493) y probablemente residió en las Antillas hasta 1498. A diferencia de los relatos de otros cronistas oficiales o la descripción de los viajes de Américo Vespucio, el humanista italiano brinda una imagen “simpática” y positiva de los habitantes autóctonos (los taínos de la isla cubana), y ese modelo es el que, según Martínez Estrada, inspiró a Moro en su famoso texto. Los pensadores del Humanismo renacentista comenzaron a plantearse sobre la existencia de estos seres “difícilmente clasificables” y reconocer las dos civilizaciones contrapuestas y sus concepciones de mundo:

Fueron los humanistas, pues, quienes contribuyeron a forjar la leyenda del *homo novo* correlativo al *orbe novo*, entre ellos Moro y Montaigne, que ya configuran el *bon sauvage* de Rousseau, que son los ‘pacíficos salvajes nobles’ a que se refieren Colón, Las Casas y Pedro Mártir, según Pedro Henríquez Ureña. A estas inquietudes corresponden también la *Utopía* de Moro y todos los trabajos de Erasmo, directa o indirectamente, pues hemos de considerarlo el explorador de la Nueva Tierra del libre examen (225-226).

Dentro de estos personajes, Martínez Estrada le adjudica un lugar especial a Pedro Mártir, ya que su obra principal está compuesta de cartas dirigidas a otros humanistas italianos, ingleses, franceses y de los Países Bajos, de las que a su vez se hacían copias y se difundían. Conforme con el objetivo del ensayo, al pensador argentino le interesa especialmente el primer volumen de las *Décadas*, donde se describen las Antillas y la isla de Cuba con cuidado, sin emitir juicios apresurados, y de allí desprende su hipótesis central:

El Libro III de la primera Década contiene la narración del descubrimiento y exploración del litoral de la Isla de Cuba (Juana o Fernandina o Isla de Pinos) y del puerto de Maisí, llamado por Colón Alfa y Omega, fue dedicado al cardenal Luis

de Aragón. Esta parte de la obra, la única que se publicó antes de 1516 (año de la primera edición de la *Utopía*) es, indudablemente, la que inspiró a Moro su libro famoso. Utopía es Cuba (228).

Martínez Estrada repasa fechas, textos y nombres que lo llevan a concluir, a diferencia de otros estudiosos, que las *Décadas* fue el texto que inspiró la configuración de la comunidad pacífica imaginada por Moro y las características benignas de sus ciudadanos.

A continuación, presenta un somero análisis de *Utopía* para seguir demostrando su tesis y la novedad que significó la obra en el contexto del siglo XVI. Moro utilizó la estructura del diálogo filosófico clásico y lo convirtió en un material polémico, del cual participa como interlocutor y comentarista. Para ello, sostiene Martínez Estrada, no utilizó datos puntuales de las cartas del explorador italiano sino que sólo tomó la configuración general de la isla descrita y de sus habitantes amistosos, que están rodeados por poblaciones más guerreras. Al humanista inglés le interesaba presentar la forma de gobierno, la distribución de los bienes, la religión y las costumbres de los utópicos con el fin de contrastar tal descripción con la sociedad medieval del viejo continente, a la que intenta criticar. Asimismo, Ezequiel se complace en rebatir otra de las suposiciones críticas más difundidas en torno de la isla utópica y afianzar su propia postura, clara desde el principio: según su interpretación, el personaje de Rafael Hitlodeo es la máscara de Pedro Mártir, mientras que Pedro Egidio sería la representación de Erasmo de Rotterdam, amigo de Moro.

Otras páginas del trabajo están dedicadas a la cita textual de determinados párrafos sobre el paisaje, los habitantes, las viviendas, las leyes, etc. que Martínez Estrada encuentra semejantes, en correlación, entre las *Décadas* y *Utopía*, en especial la idea del bien común y la abundancia para todos:

En las *Décadas*: “Tienen ellos por cierto que la tierra, como el sol y el agua, es común, y que no debe haber entre ellos *mío* y *tuyo*, semillas de todos los males, pues se contentaban con tan poco que en aquel vasto territorio más sobran campos que no le falta a nadie nada. Para ellos es la Edad de Oro [...].

En *Utopía*: “Estimo –dice Rafael Hitlodeo– que dondequiera que exista la propiedad privada y se mida todo por el dinero, será difícil lograr que el Estado obre justa y acertadamente, a no ser que pienses que es obrar con justicia el permitir que lo mejor vaya a parar a manos de los peores, y que se vive felizmente allí donde todo se halla repartido entre unos pocos que, mientras los demás perecen de miseria, disfrutan de la mayor prosperidad... Por lo cual, cuando considero en mi mente las sapientísimas e irreprochables instituciones de Utopía, país en que todo se

administra con tan pocas leyes y tan eficaces, que aunque se premie la virtud por estar niveladas las riquezas, todo existe en abundancia para todos (250).

El autor aclara también que no toda Utopía goza del “régimen socialista comunitario” ni sus islas vecinas y nuevamente establece la correlación: en esta línea, la descripción más importante de Moro corresponde a una zona del archipiélago, pues a su alrededor existen pueblos salvajes, guerreros y ostentosos que los acechan, al igual que la situación geográfica y política de Cuba en la época del descubrimiento y, podemos inferir, en el contexto de producción de este ensayo.

Como consecuencia de todo el desarrollo anterior, Martínez Estrada, posicionado en y a favor de la Revolución Cubana, subraya la “antevisión o revelación” que tuvo Moro sobre el futuro de los pueblos latinoamericanos, que constituían sociedades perfectas, cuyos integrantes eran leales, sencillos y virtuosos, vivían libres, en paz, sin diferenciación de clases y con una distribución equitativa del trabajo, pero que fueron amenazados y sometidos por los conquistadores españoles y hoy, por los países capitalistas vecinos que intentan explotarlos:⁹⁸

Utopía no es una isla imaginaria y está en las Antillas; se determina la clase de naciones que la rodean, ya semisalvajes, ya ensoberbecidas por la riqueza, que es su religión y su moral, ya de pueblos guerreros. El peligro de los utópicos está fuera de su país, en lo que los rodea y que constituye una permanente amenaza que los obliga a organizar ejércitos de defensa y a distraer sus actividades útiles en otras perjudiciales y hasta indignas. Es de advertir que el pueblo inculto, feroz, inmensamente rico que recluta a soldados mercenarios está a quinientas millas de Utopía, distancia que sobrepasa el radio del archipiélago del Caribe: está en la Tierra Firme (263).

La conclusión de este análisis, según el ensayista, es que el régimen social de los utópicos se corresponde con la actual política revolucionaria marxista-leninista de Cuba:

El *homo novo* de Moro es el “hombre nuevo” de la Cuba actual según el horizonte de ideas abierto por la reciente revolución. *Orbe novo* de entonces, mundo a nuevo del ahora. Y así, avanzando un tanto selectivamente de comparación en comparación, la operación hermenéutica da como resultado que “Utopía es Cuba”, que los barbudos castristas son los Amaurotos mencionados por Moro, y que los habitantes de *Utopía* eran en verdad los siboneyes, “hombres de las cuevas”,

⁹⁸ Según Martínez Estrada, una revelación semejante tuvo José Martí, el “Apóstol de la Libertad de América”, en el siglo XIX, cuando concibió la imagen de una Cuba “libre, republicana, democrática y socialista” (266) que a partir de 1959 comenzaba a vislumbrarse, a partir de su liberación de las manos dictatoriales anteriores.

nombre de una raza autóctona de la actual Cuba. Cinco letras para Utopo, el rey, cinco letras para Fidel, el comandante (Ferrer 2014: 492).

Por consiguiente, Martínez Estrada expresa una adhesión explícita a ese sistema socialista que considera ideal cuando homologa la región de Utopía con la isla caribeña: ambas, asentadas en la solidaridad y la igualdad, son coaccionadas por un “peligro” externo, aunque cercano e intimidatorio (para Utopía era Inglaterra; ahora, para Cuba, los Estados Unidos). Ese peligro es la cuna de “los vicios y las perversidades” y los quiere explotar conforme a su régimen capitalista despótico de la propiedad privada, encabezado por sus gobernantes (Enrique VIII y John F. Kennedy).

2. El ajedrez, cuando el arte y la ciencia conviven

Sólo quien puede apreciar qué significan los nombres de Morphy, Anderssen, Pillsbury, Steinitz, Charousek, Lasker, Schlechter, Capablanca, Reti, Alkhine, Botvinnik, Keres, puede ver la grandeza de la inteligencia que se conserva pura y se manifiesta como el atleta y el virtuoso en lo que puede dar de sí, libre, sin atarse a la gloria ni servir planes ajenos. Esos grandes hombres son grandes, en un orden de valores que no caducan ni fenecen, por encima de la moda y de las conveniencias subalternas.

Pensadores y artistas que no han hecho nada que tenga aplicación a la industria, al comercio, a la agricultura ni a la sumisión de los hombres, quedan sus obras y sus vidas, generalmente dignas de respeto y veneración; se los recuerda como seres que han levantado según sus temperamentos y dotes naturales el índice de una clase de saber que a lo largo de los siglos se ha ido afinando, profundizando y embelleciendo sin que nadie pensara nunca que habría de señalar sobre la tierra la huella de su progreso ni servir al hombre para sus luchas, ambiciones y miserias.

Ezequiel Martínez Estrada. *La cabeza de Goliath* (2009: 205)

2.1. El derrotero de un juego intelectual

En el siglo XVII los españoles que se instalaron en la zona del Río de la Plata practicaban el ajedrez a modo de entretenimiento y para diferenciarse de los pueblos nativos; sin embargo, progresivamente comenzó a difundirse en las colonias. En 1852, este juego fue un importante protagonista en el Club del Progreso y, según se dice, de allí

nació el Club Argentino de Ajedrez durante 1905.⁹⁹ A comienzos del siglo XX, la Argentina comenzaba lentamente a interesarse cada vez más por él y Buenos Aires era el lugar donde acogía a notables ajedrecistas, como el cubano José Raúl Capablanca y Graupera, que jugó cuarenta partidas simultáneas en 1911, por ejemplo, y perdió el título en el Campeonato Mundial de 1927, llevado a cabo en esta ciudad. Además, en 1916, se fundó el Círculo de Ajedrez y apareció la *Revista del Club Argentino de Ajedrez*, y *El Ajedrez Americano*, al año siguiente; mientras que la Olimpíadas de Ajedrez se desarrollaron en la capital argentina en 1939 y en 1978 (Alfieri 2008: 14-15).

Así, en las primeras décadas del siglo XX, el ajedrez alcanzó gran popularidad en la Argentina. Por sus características, ha interesado especialmente, desde hace tiempo, a los escritores de la literatura mundial y sobran los ejemplos de su aparición en las tramas literarias: el *Libro del Ajedrez* de Alfonso X El Sabio, *Las coplas* de Jorge Manrique, *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll, *Final de partida* de Samuel Beckett, *Gambito de caballo* de William Faulkner o *El caballo perdido* de Felisberto Hernández, por nombrar algunos. De la misma manera, en estos lares, la generación de letrados contemporáneos a Martínez Estrada “amaba” y jerarquizaba el juego, porque provocaba el desafío y el desarrollo de la inteligencia.¹⁰⁰

2.2. Un filósofo del ajedrez

Si se revisa la etimología de la palabra *filosofía*, de origen griego, vemos que resulta de la unión de dos términos: *filos* (“amor”, “amante”) y *sofía* (“sabiduría”); por lo tanto, se traduce literalmente como “amor a la sabiduría”. El primero en acuñar el término fue Pitágoras (570-497 a.C.) cuando, de regreso de Egipto, respondió que no era un sabio

⁹⁹ Juan Sebastián Morgado (2013) comenta que el Club Argentino recibió bastante dinero y el apoyo de políticos en sus inicios; en esa época, el ajedrez fue introducido en cárceles, instituciones para ciegos, escuelas y universidades. Hasta ese momento, el juego no era bien visto por una parte de la sociedad, “que lo consideraban poco menos que un pasatiempo para vagos [...]. El Club Argentino logró amalgamar su *afectis societatis*, precisamente, para demostrar que el ajedrez era un juego donde se practicaban las buenas costumbres, la caballerosidad, y se combatían la inmoralidad y el juego por dinero. Esa institución tenía un carácter aristocrático y aunque fue incrementando notablemente su cantidad de socios, no podían acceder a él los sectores más populares, por razones principalmente económicas”.

¹⁰⁰ Algunos de los poemas de Borges lo demuestran: En su grave rincón, los jugadores / rigen las lentas piezas. El tablero / los demora hasta el alba en su severo / ámbito en que se odian dos colores. / Adentro irradian mágicos rigores / las formas: torre homérica, ligero / caballo, armada reina, rey postrero, / oblicuo alfil y peones agresores. / Cuando los jugadores se hayan ido, / cuando el tiempo los haya consumido, / ciertamente no habrá cesado el rito. / En el Oriente se encendió esta guerra / cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra. / Como el otro, este juego es infinito (Borges 2005: 71-72).

(sófos) sino un *filósofo*, un amante de la sabiduría. Actualmente, en el Diccionario de la Real Academia Española, este vocablo hace referencia a un “conjunto de saberes que busca establecer, de manera racional, los principios más generales que organizan y orientan el conocimiento de la realidad, así como el sentido del obrar humano” y a una “manera de pensar o de ver las cosas”.

En este sentido, Martínez Estrada también fue una especie de filósofo, un amante del saber sobre distintos órdenes de la realidad, pues dedicó gran parte de su vida a reflexionar, comentar y opinar sobre temas muy diversos. Es por ello que, durante sus últimos días en Bahía Blanca, vuelve a escribir poemas, corrige los detalles de *Realidad y fantasía de Balzac* y revisa los textos que formarían parte de sus obras sin terminar: *Paganini*, *La paradoja* y *El ajedrez*.¹⁰¹ A este último tema, Martínez Estrada se ha dedicado durante toda su vida –por ejemplo, en *La cabeza de Goliat* de 1940–; además, comenta Pedro Orgambide que solía conversar con Jorge Luis Borges sobre este juego donde se pone a prueba la inteligencia y la estrategia e incluso llega la versión de que un día Martínez Estrada tiró sus manuscritos sobre el ajedrez al fuego, pero Borges los recogió.¹⁰²

Hoy se ofrece una gran cantidad de ese material en una compilación titulada *Filosofía del ajedrez* (2008), en la que el escritor manifiesta su amor, adoración y especial interés por esta práctica lúdica.¹⁰³ A través de sus páginas es posible leer una gran

¹⁰¹ “Martínez Estrada no siempre fue capaz de sostener un interés en el tiempo, o bien tendía a excederse, caso típico de los autores en los que fructifican ideas todo el tiempo hasta el punto en que sus planes de escritura terminan superpuestos en un palimpsesto de vocaciones, aficiones y pasatiempos. Los cambios súbitos de marcha se alternaban entre la persistencia de estímulos antiguos y el apremio de pasiones nuevas e irresistibles, de modo que muchos proyectos quedaban postergados, o no lograba darles el toque final, o se les trasapelaban. Así ocurrió también con el violín, la paradoja, con una traducción de un libro de Hellen Keller y con un libro final sobre Victoria Ocampo” (Ferrer 2014: 128).

¹⁰² En *La cabeza de Goliat*, Martínez Estrada desarrolla el tema en un apartado titulado “Otro juego también nuestro”, donde describe el crecimiento del ajedrez en Buenos Aires, subraya la importancia de la realización del Torneo de Ajedrez de las Naciones y la labor del Círculo de Ajedrez, y destaca las características de los grandes representantes argentinos en la materia (Luis Palau, Valentín Fernández Coria, Hugo Maderna, Carlos Guimard y Alejandro Nogués Acuña), a través de una breve semblanza de cada uno: “Acaso ningún país tenga veinte jugadores que puedan competir con los nuestros. Aparte de los grandes maestros, que constituyen siempre excepciones individuales, nuestro medio ajedrecístico es de alta calidad y, sin disputa, lo que representa la óptima excelencia de nuestro pensamiento. No tenemos filósofos, ni escritores, ni hombres de ciencia, ni artistas que puedan ser considerados en paridad con los de otros países, y los discursos de incorporación a las Academias marcan la mísera inferioridad de los talentos escogidos; pero tenemos ajedrecistas que se pueden medir sin desmedro con los mejores del mundo en un certamen por equipos de diez jugadores” (2009: 204).

¹⁰³ El conocimiento de la disciplina demostrado en los textos corresponde también a la práctica del juego que realizaba Martínez Estrada. Así, dio sus primeros pasos en el ajedrez de competición en la Mutualidad Postal y Telegráfica; posiblemente en 1916 o 1917, ya era socio del Círculo de Ajedrez y en 1919, integraba su comisión directiva como vocal. Hacia 1922, comenzó a funcionar la Federación Argentina de Ajedrez, que organizó en 1923 un torneo inter-clubes de tercera categoría y el escritor participó como representante del Centro Ajedrecista de Lanús con un buen resultado, pese a que el equipo no obtuvo la victoria. En mayo

cantidad de definiciones, caracterizaciones, dibujos, conceptos de la física y la filosofía, nombres de ajedrecistas famosos, etc. relacionados con los principios y las reglas del juego. No obstante, la compilación de eslabones textuales engarzados no resulta un manual didáctico; por el contrario, se trata de un conjunto de ensayos dispersos que apuntan a un objetivo en común –perseguido durante años por el autor–: presentar el juego en términos de una estética, pues el ajedrez es caracterizado como una obra de arte, donde funcionan también aspectos concernientes a otras ciencias formales (el espacio, la fuerza, el tiempo, la lucha, la intuición, etc.).¹⁰⁴

2.3. Avatares de un manuscrito inconcluso

Muy tempranamente, Martínez Estrada comenzó a dejar por escrito su pensamiento respecto del juego, por ende *Radiografía de la Pampa* no fue, estrictamente hablando, su primer libro ensayístico (Alfieri 2008). Los textos que componen *Filosofía del ajedrez* –varios de ellos incompletos, que quedaron en la etapa de borrador, como fichas bibliográficas– comenzaron a crearse durante la década del veinte (1917-1929) en forma discontinua hasta su muerte, pero no llegaron a conformar un libro completo, corregido y listo para ser publicado. Hace unos años sólo era un manuscrito sin concluir, fragmentario, desprolijo e indescifrable por momentos.¹⁰⁵ Una vez ordenado, le agregaron los textos que el ensayista compuso y publicó en diferentes medios (los diarios *La Nación* y *La Razón* de Buenos Aires, por ejemplo) y épocas.¹⁰⁶ Sin embargo, Juan Sebastián Morgado comenta que algunos apuntes preliminares de *Filosofía* no fueron publicados en la edición de la Biblioteca Nacional de 2008 que aquí se maneja; puntualmente nos

de 1924, se cambiaron las autoridades de la FADA y Martínez Estrada fue su bibliotecario, lo que le permitía tener acceso a varios libros y revistas extranjeros sobre el juego. Al año siguiente, hay registros de la participación del ensayista en torneos nacionales y de una partida de ajedrez a ciegas, disputada contra el destacado jugador platense Luis Atencio, en el camino hacia la estación ferrocarril de La Plata, luego de dictar clases den el Colegio Nacional (Morgado 2013).

¹⁰⁴ Precisamente, los títulos de algunos ensayos especifican concretamente estos aspectos: “El espacio”, “La fuerza”, “El tiempo”, “La lucha”, “El ajedrez como ciencia”, “La atención y el lenguaje”, “El ajedrez. Intuición y memoria”, “Emociones”, “El ajedrez, alegoría de la guerra y de la vida”, “El error y el pensamiento”.

¹⁰⁵ “Fragmento es, en principio, la parte de un todo que no siempre o no necesariamente guarda una relación metonímica con el conjunto de procedencia. Asociamos el fragmento a un trozo, a una parte, a una sección, y también decimos pasaje, segmento, incluso tentativa o intervención, es decir, palabras que se conectan o adquieren otra concepción del fragmento” (Baltar 2012a: 2).

¹⁰⁶ Algunos artículos fueron: “Un ensayo sobre filosofía del ajedrez”, publicado en el diario *La Nación* del 23 y el 30 de marzo de 1924, y “Proyecciones trascendentales del ajedrez: el espacio”, que salió en *La Nación*, el 17 de enero de 1943 (Adam 1968: 40 y 46).

referimos a “De la jerarquía en ajedrez” –que salió en la revista oficial de la FADA, en febrero de 1925–, “El rey” –en la misma revista, abril de 1925– y una serie de fragmentos sobre la máquina de jugar ajedrez, que aparecieron en el compact disk editado por la Biblioteca Nacional en 2005.¹⁰⁷

El libro publicado en la colección *Los raros* es un todo incompleto, no por intención del autor, sino por los avatares del manuscrito durante su larga faceta de producción. Por ende, en palabras de Laura Carugati, este texto ha llegado hasta la actualidad como una serie de fragmentos que señalan una imperfección intrínseca, pues en sus inicios había sido pensado en tanto unidad acabada, pero a lo largo del tiempo en realidad se transformó en una colección de ensayos que demuestran una completitud o perfección nunca alcanzadas (2010: 264).¹⁰⁸ Así, *Filosofía del ajedrez* puede inscribirse en la tradición del fragmento, que marca el inicio de la modernidad y abandona el precepto mimético aristotélico. En esta línea, el fragmento es concebido como una categoría estética descriptiva que participa de una actividad artística alimentada por el movimiento, la mutación y la posibilidad de innovación, que nació en el siglo XVIII (con los textos de los alemanes Johann Gottfried Herder, Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Schlegel, Novalis y Johann Wolfgang von Goethe) y se extendió hasta el XX, con los trabajos de la corriente posestructuralista, por ejemplo.¹⁰⁹ En este contexto, también merece una mención la producción de Theodor W. Adorno quien, continuando la tradición filosófica alemana nacida en el neoclasicismo y cultivada por otros pensadores, como Friedrich Nietzsche o Walter Benjamin, produjo ensayos críticos asentados en una estética del fragmento, la expresión aforística y la parataxis, como ha señalado Rosalía Baltar (2012). Así, para Adorno la utilización del fragmento le permitió mostrar la dimensión imperfecta del mundo, pues quería abandonar la aspiración a la totalidad y, en

¹⁰⁷ “Luego de referirse a la máquina de calcular, Martínez Estrada pasa a considerar el dilema de si es posible o no construir una máquina que juegue al ajedrez. En principio, es pesimista... ¡pero luego prevé, con más de ochenta años de anticipación, el modo en que la máquina debería funcionar para resolver el ajedrez! (Morgado 2013).

¹⁰⁸ Al respecto, Carugati agrega que la *Poética* de Aristóteles entendía el arte como mimesis, una producción de carácter imitativo que pretendía alcanzar la unidad, la completitud de aquello imitado (2010: 265).

¹⁰⁹ Uno de sus máximos exponentes que adscribió paulatinamente a esta tradición fue Roland Barthes, sobre todo en sus últimos trabajos: *Roland Barthes por Roland Barthes*, “De la obra al texto” o *Fragmentos de un discurso amoroso*, entre otros. Él mismo declaró esta estética de pensamiento, que lo acompañó desde las primeras producciones: “Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me exployo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho migajas: en el centro, ¿qué? Su primer texto más o menos (1942) está hecho de fragmentos; esta elección la justificaba entonces a la manera gidiana ‘porque es preferible la incoherencia al orden que deforma’. De hecho, no ha dejado de practicar, desde entonces, la escritura corta: pequeños cuadros de *Mythologies* y de *L’Empire des signes*, artículos y prefacios de los *Essais critiques*, lexías de *S/Z*, párrafos titulados del *Michelet*, fragmentos del *Sade II* y del *Plaisir du Texte*” (1978: 104).

su lugar, abordar los “desperdicios o restos” dejados de lado por las corrientes filosóficas. Cada fragmento escrito por Adorno consta de reflexiones y sentencias aforísticas que son disparadores de nuevas ideas y, a la vez, interrupciones de ellas; en este sentido, su escritura opera como un “merodeo” o “rodeo” que quiebra la linealidad argumentativa y estalla el modo cartesiano de las definiciones absolutas y definitivas (Baltar 2012b: 8-10).

De todos esos rasgos de la ensayística crítica alemana, en especial, puede rastrearse en los textos martinezestradianos sobre Kafka o sobre el ajedrez la presencia de fragmentos que interrumpen pero también completan el tópico discursivo. El fragmento adquiere diferentes formas: muta bajo la apariencia de un capítulo, una cita, una definición, una sentencia, un excursus o una opinión que, entrecruzadas, configuran un objeto complejo. En estos textos la reiteración y la ampliación de ideas, lecturas e inclinaciones o gustos forjan una imagen del autor, que va armándose a medida que avanza en la escritura. *En torno a Kafka y Filosofía del ajedrez* son colecciones póstumas de ensayos dispersos, escritos en épocas distintas, que a veces tienen un hilo conductor más evidente y otras, no tanto. En el primer caso, Martínez Estrada supervisó en vida la mayoría de los textos, por lo que cada uno respondió a un plan editorial anteriormente consensuado; no ocurrió lo mismo con su *Filosofía*, en la que la fragmentación se une con la inconclusión, el desorden y la escritura preliminar propia de un trabajo sin revisar, que aspiraba a completarse en el futuro.¹¹⁰

En una lectura atenta de la compilación, se corrobora que el autor no pudo terminar por completo de escribir ni de examinar el conjunto de los ensayos que la componen, porque si se lee con atención cada capítulo se observa la repetición de ideas, frases y hasta párrafos enteros que no han sido corregidos. Es evidente que Martínez Estrada quedó en la etapa de experimentación con este libro, pensado como un gran ensayo, pero lo que más sorprende es que la compiladora no haya visto eso y publicara los fragmentos idénticos en capítulos diferentes. Por ejemplo, en el texto “La lucha”, el autor sostiene que el mecanismo del juego es un símbolo sexual, más que bélico –presente en la intención del juego–. El ajedrez, desde este punto de vista, es homologado con una lucha

¹¹⁰ El mismo caso se presenta con la única novela escrita por el autor, titulada *Conspiración en el país de Tata Batata* (2014), totalmente fragmentaria e inconclusa. El texto ha sido recientemente publicado en un volumen ordenado por su editor; antes de ello, el manuscrito original estaba desordenado y algunas de sus páginas estaban realizadas con máquina de escribir pero otras, a mano, y con las enmiendas originales de su creador. Estos apuntes se encontraban incompletos, presentaban errores ortográficos y letras modificadas, les faltaban signos de puntuación y, como si fuera poco, en ciertas partes no había certeza del orden preciso de las páginas (sin numerar) ni del texto al que pertenecían (Gasillón 2012b: 189-190).

entre los sexos, no en términos fisiológicos sino que remite a una diferencia formal, de signos positivo y negativo (independientemente cuál corresponda a las piezas blancas – representa al hombre y la iniciativa– o cuál a las negras –representa a la mujer y la defensa–):

En todos los casos, la posesión va precedida de una resistencia femenina y de un impulso avasallador masculino. Toda esa violencia que el instinto gasta a la vista, brutalmente, la gasta el hombre y la mujer con infinitos rodeos, con infinitas trampas, en trabajos preparatorios muy complicados, en un laborioso e intrincado medio juego. Aun en las relaciones de amistad entre ambos sexos, en esas partidas que terminan con empate, se está continuamente en la actitud ajedrecística: se combinan, se rehúyen en variantes decisivas y categóricas, se pasan los años, todo el tiempo de la amistad en jugar para hacer tablas. Pero casi siempre el juego del amor termina, luego del cambio de las piezas mayores, en mate. Ya sucumba la mujer y se entregue, ya el hombre quede derrotado (91).

Por su parte, en el capítulo titulado “Emociones”, se reitera esta concepción del ajedrez como símbolo sexual, más que bélico, que ya se había enunciado antes con idénticas palabras. Algo similar ocurre con un párrafo en el que se habla sobre la sangre fría que debe tener un buen jugador y más adelante, ese fragmento es transcrito de manera exacta en el capítulo “Temperamentos”, situado casi al final, que está organizado en párrafos subtítulos. ¿Esto ha sido un descuido de la compiladora o del autor, u obedece a la necesidad de reafirmar el pensamiento martinezestradiano? Queda la incógnita, pero lo cierto es que el apartado “La sangre fría” es una repetición casi literal del concepto expresado en páginas precedentes: las palabras y las ideas reiteran la obligación de un razonamiento preciso, sin emociones distractoras, en el buen ajedrecista.

2.4. Matrices constitutivas del ajedrez

Más allá de tales repeticiones y descuidos editoriales que responden a la etapa del manuscrito en borrador, en plena elaboración primigenia, pueden encontrarse una serie de temas recurrentes sobre los que Martínez Estrada discurre. Estos tópicos ofician de ejes transversales que articulan los eslabones dispersos de la compilación. A continuación, nos detendremos en cada uno de ellos.

2.4.1. La ironía y la risa

En el ensayo “Temperamentos” se van caracterizando parcialmente ciertos aspectos del ajedrez, que lo acercan aún más al arte y a otras manifestaciones humanas, uno de los planteos centrales que el autor desarrolla a lo largo del libro. En particular, Martínez Estrada retoma los principios del filósofo francés Henri-Louis Bergson sobre la risa (y algunas afirmaciones de Kant y Spencer) para esbozar una lista de ocho situaciones que pueden resultar humorísticas en el juego; la mayoría de ellas se relaciona con errores, repetición de jugadas sin sentido, distracciones o movimientos involuntarios que entorpecen la victoria, pese a la total atención de los participantes. En consecuencia, en esas ocasiones señaladas, aparece el sentido de lo cómico que obedece a la fórmula de Bergson: “Toda situación es cómica, cuando pertenece a dos series de hechos (absolutamente) independientes y se pueden interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos” (262). Es decir, en estos casos, cada jugador dentro del diálogo ajedrecístico se atiene a un orden de ideas diferentes y si realizan movimientos mecánicos, pueden llegar a provocar risa directamente, según Martínez Estrada. El ajedrez en sí mismo no es cómico ni trágico, pero hay situaciones sorprendentes, irónicas e inesperadas, que cambian el rumbo de la partida y la convierten en una obra cómica que afecta al hombre (“que sabe reír”), no al juego:

Hay ironía en ajedrez, así la partida que Tartakower jugó contra Capablanca, al plantearle un Gambito de Rey provoca el desconcierto y la ironía, pues plantea contra el campeón del mundo, una línea de juego inferior a otras muchas, como concediéndole una ventaja desde el principio. Lo mismo ocurriría si un jugador planteara a otro una apertura que su rival hubiera estudiado durante mucho tiempo, haciendo publicaciones al respecto (263).

2.4.2. Memoria, intuición e imaginación

El segundo texto de la compilación se titula de la misma manera que el libro: “La filosofía del ajedrez” y aquí Martínez Estrada va a desarrollar la argumentación a partir de la concepción del ajedrez como una actividad “íntegra”, completa, donde los jugadores ponen a funcionar diferentes facultades dentro de su alma en la partida.¹¹¹ Es decir, en

¹¹¹ Había sido publicado casi en su totalidad en *La Nación*, el 30 de marzo de 1924, con el título “Un ensayo sobre filosofía del ajedrez”.

cada intervención, el ajedrecista ejercita al mismo tiempo la memoria, la intuición, la imaginación, el juicio y la pasión que le provoca la acción lúdica. Dentro de esa lista de valores intervinientes en el proceso, el autor destaca las fuerzas de la memoria y la imaginación debido a que a medida que se va “componiendo” el juego –entendida como una obra artística–, el ajedrecista se ubica en una posición, luego la abandona e imagina las posibles situaciones que se le presentarán pero también debe recordar las posiciones precedentes, otras opciones pensadas o casos similares que se le hayan presentado antes. Asimismo, la memoria y la imaginación pueden funcionar gracias a la intuición y la asociación de ideas del jugador. Todas estas facultades se utilizan en pos de lo que se considera útil o amenazante en la partida y son guiadas también por los sentimientos y las pasiones generadas en cada movimiento a partir de la actividad intelectual (vergüenza, orgullo, temor, alegría, etc.).

En este ensayo, Martínez Estrada se interesa especialmente en las habilidades del ajedrecista y para justificar su discurso (a la vez que demuestra su bagaje cultural), apela a la cita y la mención de personajes dedicados a áreas muy diversas pero que han hablado sobre el ajedrez: Henri Poincaré –matemático, físico y científico–, Cesare Lombroso –médico y criminólogo– y Alfred Binet –pedagogo, grafólogo y psicólogo–. Paul Morphy, Harry Pillsbury, Boris Kostic, Akiba Rubinstein y Savielly Tartakower son algunos de los jugadores a quienes admira por su genialidad, fama y destreza, pero a quienes paradójicamente su ingenio les jugó una “mala pasada” en el cerebro, ya que tuvieron una naturaleza propensa al raquitismo, las alucinaciones, la adicción a sustancias o la epilepsia, por ejemplo.¹¹²

Además, en el marco de la filosofía ajedrecística, el escritor subraya nuevamente las ideas de orden, fuerza, armonía, planificación y voluntad implícitas en el desarrollo de este juego “bello”, “plástico”, “rítmico” y “objetivo”, que lleva a su practicante hacia lo “irreparable y lo misterioso”; de ahí que para Martínez Estrada, el ajedrez es una ciencia y un arte equiparable con las disciplinas exactas y la música, pues combina muy bien el ingenio y la lógica. En este arte la emboscada preparada para el contrincante no

¹¹² “En su momento, Pedro Henríquez Ureña había detectado un toque de locura en la ‘extrema admiración’ de Martínez Estrada por Paganini, y ciertamente no le faltó inclinación y apego por gente excéntrica. Sus ensayos sobre Simone Weil, Henry David Thoreau, Hellen Keller, Guillermo Enrique Hudson o su ocasional monomanía por el morfinómano Morphy, un ajedrecista que lo obsesionaba, quedan como ejercicios de admiración, pero no fueron excursiones a jardines laterales en busca de flores extravagantes. A Martínez Estrada no le interesaba su condición de ‘seres geniales’ visitados por la musa o el ángel sino el tipo de pensamiento o de actitud hacia el mundo que se derivaba de ser excepciones a la regla” (Ferrer 2014: 121-122).

es entendida como un acto de “mala fe”, por el contrario, el juego está hecho en base a la aplicación de “habilidades clandestinas” visibles –sin la connotación negativa que implican– para ambos jugadores: no existe el bien o el mal en este “paraíso”.

La reiteración de temas y argumentos atraviesa la totalidad del texto. Por esa causa, en otro ensayo, nuevamente el autor discurre sobre “intuición y memoria” en el ajedrez. Aquí, repite y amplía algunas de sus ideas anteriormente expuestas: las posiciones tienen sentido mientras sirvan de punto de partida para las siguientes, inmediatas, es decir, se juega con miras hacia el futuro. En ese contexto, la memoria tiene una doble función, ya que permite registrar los movimientos del plan elegido y también, sirve para recordar otras posiciones semejantes que se hayan experimentado o estudiado: el ajedrecista con oficio tiene en su memoria una gran cantidad de fórmulas ya conocidas que tratará de aplicar según le convenga. Sin embargo, “la partida de ajedrez no tiene historia, no tiene pasado” (171), ya que en cada posición aparece una situación concreta que anticipa lo que sucederá, y la mejor estrategia reside en investigar qué es lo mejor para después, a veces gracias a conocimientos teóricos y otras, gracias a la especulación basada en la intuición, un sentimiento interior que supera a la razón pero puede llegar a brindar la misma seguridad que el cálculo exacto. Generalmente, la intuición suele tener una fuerte presencia en el medio juego, cuando el azar y lo imprevisible dominan, porque en el inicio y en el final la lógica razonada es necesaria para encarar o definir la partida de modo más concreto:

Una intuición segura es eminentemente de orden estético. [...] Hay jugadas bellas que son sólo exactas; pero aquellas de largo alcance, seguras también, pero concebidas por intuición, cuya razón se comprende luego de transcurridas algunas jugadas, emocionan estéticamente porque a lo exacto unen lo temerario y la incertidumbre del proceso mantiene una expectativa realmente patética. Entre lo que es el aporte de la memoria, que llamaríamos el caudal de experiencias, de conocimientos, y el trabajo del raciocinio, de la construcción lógica, existe un modo de concebir que sólo podría designarse como intuición (172-173).

El ajedrecista constantemente lleva a cabo un trabajo de selección para descartar las jugadas “inútiles”, que no le sirven a sus fines, y para ello utiliza la intuición, si bien algunos apelan con mayor asiduidad a la lógica, a lo conocido. De lo contrario, el razonamiento continuo sobre todas las jugadas le implicaría un gran esfuerzo y una mayor pérdida de tiempo. Según la voz interior de su intuición, el jugador deja de lado ciertos movimientos y encauza su atención hacia aquellos que le parecen mejores para su

estrategia, tal como expresó Poincaré, citado por Martínez Estrada: “Inventar consiste precisamente en no construir las combinaciones inútiles y sí las útiles, que están en ínfima minoría. Inventar es discernir; es elegir” (173). Nuevamente, la analogía entre la obra artística y el ajedrez: en ambas el creador inventa un mundo acotado para el cual elige – mediante la intuición, la imaginación, la emoción y la inspiración– algunos elementos que lo constituyan, según ciertas reglas estéticas y/o ajedrecísticas, y reutiliza otros que guarda en su memoria y le resultan útiles a su plan.¹¹³ Para que los partidos no resulten monótonos, con gran cantidad de jugadas conocidas, el ajedrecista –y, por extensión, el artista– no debería tentarse en el uso reiterado de “buenas” fórmulas que le han servido en otras circunstancias y así, economizar trabajo. Martínez Estrada sentencia que por ese motivo la memoria se convierte en un enemigo, y en su lugar, la imaginación es su mejor asistente.

Al mismo tiempo, en el capítulo “Temperamentos”, el autor complementa su argumento referido a las dos cualidades intrínsecas del arte para caracterizar a este juego: imaginación y fantasía. Coherente con la idea de arte-ciencia aplicada al ajedrez que ha desarrollado a lo largo de los ensayos, Martínez Estrada considera que Aron Nimzowitsch, Gyula Breyer y Alexandre Alekhine son “maestros de exultante fantasía” (265). En estos jugadores, la imaginación adquiere una dimensión original y personal, pero no se trata de una cualidad hiperbólica sino bastante sutil, poco característica del juego. Precisamente, esto es lo que lo diferencia del arte, ya que en este último el artista goza de mucha libertad para imaginar y moldear sus creaciones; en cambio, en el ajedrez, el jugador cuenta con un limitado número de posibilidades para aplicar en la partida, de ahí que le cuesta un gran esfuerzo pensar y crear nuevas modalidades de juego. Además, para crear un objeto, el artista le da forma a sus ideas siguiendo una técnica que acompaña su toque personal (cuanto más diferente de otros, mayor es su originalidad); sin embargo, el ajedrecista está imposibilitado de implantar una jugada totalmente nueva porque debe respetar las mínimas convenciones que lo dirigen. En ese sentido, el jugador puede mejorar algo que ya esté implementado y utilizar la imaginación según las herramientas provistas por el marco ajedrecístico y si su jugada implica un valor positivo, es decir, si le permite ganar. Por lo tanto:

¹¹³ En este punto, Martínez Estrada agrega (a la vez que define su propio proceso de escritura): “Memoria es rutina; utilización de algo ya pensado, de un material ya hecho de que se echa mano para evitar el trabajo de elaborarlo nuevamente. Hay escritores como ajedrecistas que emplean gran cantidad de esos datos almacenados. Una frase hecha es como una jugada ya hecha” (179-180).

Imaginación será aquí la forma de tratar la posición por el jugador y la manera de realizar su plan, con arreglo a las oposiciones que haga el adversario. Fantasía será la forma de “comprender”, de “interpretar” esa posición, no según las jugadas que han de hacerse de inmediato, sino según el plan que ha de seguirse. No consistirá la fantasía en el detalle y sí en el conjunto. Así Lasker es de gran imaginación y Breyer de gran fantasía (267).

Según esta diferenciación de Martínez Estrada, la imaginación está relacionada con los hechos inexistentes en tanto realidad, que en ajedrez corresponden a una posición determinada. Al mismo tiempo, la rutina practicada en el juego se relaciona con la memoria, mientras que aquello que no sea lo acostumbrado y tenga una elaboración personal se caracteriza como imaginación. También hay un punto intermedio entre ambas: la imitación, donde se trata de repetir jugadas efectuadas por otros. De esta forma, si se lleva a cabo una rutina respecto de una posición y su continuación, el jugador está imitando; por el contrario, el ajedrecista imagina según su bagaje de conocimientos y la situación planteada en cierto momento de la partida. La imaginación –muy restringida en este campo– es seguida por el cálculo, ya que éste se hace teniendo en cuenta probables posiciones.

En términos generales, la imaginación es una facultad que permite asociar elementos diferentes mediante un punto afín entre ellos: esto puede aparecer en la literatura, por ejemplo, cuando un poeta “tiene imaginación” si establece analogías o relaciones entre las palabras. Por el contrario, en el ajedrez no se concibe la imaginación en estos términos: el jugador no tiene la capacidad de formar o deformar imágenes, sino que sólo manipula ideas emanadas de las reglas y la situación dada por el juego, es decir, tiene fantasía. Así, en este contexto, la imaginación concierne a la evaluación de posibilidades o posiciones inexistentes, pero vinculadas con la actual, y a partir de allí el participante construye la jugada “en el aire”. En consecuencia, la fantasía y la imaginación pueden combinarse dentro del sistema ajedrecístico, pero la primera nace de la realidad y está condicionada por ella:

La fantasía y la imaginación son como aplicaciones, como adornos que se ponen a las cosas, no las cosas mismas. En ajedrez, no se puede creer en los dragones ni en los dioses. Es completamente ateo y con él es imposible crear monstruos no viables, pues en el fondo las ideas no son más que acciones, cosas, jugadas. Y aunque haya jugadas tan extrañas como dragones y tan perfectas como dioses, por el hecho de existir, toman la estatura de seres comunes y normales. Todo lo que ha llegado a ser, existe con igual derecho. Todo lo que no llega a ser es imposible, inexistente, como cosa y como fantasía. Lo que no es, no existe en lo imaginario ni en lo

fantástico: sencillamente, no existe (269).

2.4.3. La lucha de las inteligencias

Por otra parte, Martínez Estrada se detiene en la etimología de la palabra “ajedrez”, que está asociada con la guerra y sus participantes. Ello no significa que sea un juego infernal, donde se pone a prueba la maldad y los deseos de destruir al otro. El ajedrez es un “laberinto cuadriculado” en el que se utilizan expresiones tomadas de la táctica militar (ataque, defensa, asedio, celada, derrota, etc.) pero que no representan un conflicto bélico en su sentido estricto, sino que remiten a los nombres de los movimientos de fuerzas y resistencias con sus propias leyes que, agrega el autor, son semejantes a las de la mecánica, la energética y la termodinámica. En consecuencia, este juego se parece a una guerra donde se hace lo necesario para ganar/sobrevivir, de la misma manera que se lucha en la vida para subsistir.

La asociación con el significado bélico aparece en distintas secciones, como “La lucha”, en la que Martínez Estrada retoma su análisis respecto de la acción del jugador en el momento de una partida.¹¹⁴ Sostiene que para ganar legítimamente, el ajedrecista pone a funcionar en su mente fuerzas de dominio y violencia acompañadas por la astucia, pero todo este mecanismo no debe ser enjuiciado en términos éticos o morales. El jugador trata de vencer con todas las herramientas que tiene a su disposición, pues la disputa es el objetivo del juego y debe obtenerse la victoria mediante el camino trabajoso; de ahí se desprende la idea del ajedrez como símbolo de una lucha. Aquí no tienen lugar las ideas de piedad, equidad, tolerancia o respeto por el otro, porque sino se desvirtúa el fin de la disputa por la victoria.

Por otra parte, en términos políticos, el autor compara el ajedrez con una sociedad democrática –aunque cuente con un rey–, debido a que la jerarquía desigual de las piezas puede modificarse a lo largo de la partida, según el uso que se haga de cada una de ellas y el rendimiento que tengan. Las acciones siempre son solidarias ya que intentan defender un principio (el rey): las piezas se sacrifican “por el bien común” y actúan en función de otras. En este contexto, ninguna pieza de su bando puede estorbar o destituir a su compañera en el inicio de la partida, donde tienen su sitio prefijado.

¹¹⁴ Este texto es la transcripción de un artículo publicado en el diario *La Razón* el 8 de septiembre de 1985, con el título reiterado de “Filosofía del ajedrez”.

Al mismo tiempo, el ajedrecista configura el desarrollo de la partida, pero en realidad, la posición de las piezas direccionan su pensamiento: “El creador obedece a su obra. El jugador es un instrumento, más o menos útil y eficaz, de la posición de las piezas” (92). A su vez, el mecanismo del juego refleja la naturaleza, la inteligencia y el temperamento del ajedrecista, quien maneja a su antojo las piezas, porque ellas solas no pueden resolver nada aunque el jugador sólo haga lo que ellas le permiten –según su posibilidad de movimiento dentro del plan–.

El valor simbólico del juego entendido en términos de una batalla reaparece más adelante en “El ajedrez, alegoría de la guerra y de la vida”. Al igual que en el resto de los textos, Martínez Estrada abusa de las citas (que a veces parecen mosaicos interpuestos que finalizan el ensayo pero no tienen una conclusión), que avalan o contradicen su exposición para reivindicarla en definitiva, y repite sus dichos con palabras más o menos semejantes. Esto otorga coherencia al planteo, si bien vuelve algo monótona la lectura, que va enriqueciéndose con nuevos aportes mínimos que refuerzan la iteración.

Paralelamente, Martínez Estrada hace uso de una argumentación paradójica cuando agrega que el ajedrez no puede ser comparado con la guerra, sino con la vida, la sociedad o con las actividades vitales. Entre la vida y este juego hay situaciones parecidas que es posible resolver siguiendo las mismas pautas de comportamiento:

Hay situaciones en nuestra vida, conflictos, peripecias ligadas a diversos intereses y cosas, que una vez reducidos a su esquema para pertenecer al pasado, sugieren a veces, con inevitable semejanza, una partida de ajedrez, un problema, cuya técnica y modo operatorio se corresponde con fidelidad. Hasta llega a comprenderse que aquella situación que fuimos resolviendo con nuestra conducta, con cantidad de recursos que la experiencia y los mismos sucesos nos proveyeron, entra a formar parte, con un criterio filosófico y objetivo, de una especie de juego en que nuestro destino y la vida, con todas sus alternativas, convierten en una novela, una sinfonía o una partida de ajedrez (202).

Según este planteo, es más lógica la idea de crear una obra imaginaria sobre el tablero, parecida a un fragmento de la realidad, que aquella que la concibe como una batalla (las opiniones de Franklin K. Young y Emanuel Lasker se ubican en esta línea, por ejemplo). En ese sentido, nuevamente Martínez Estrada prefiere calificar al ajedrez como un arte o una ciencia, que posee sus métodos y reglas particulares. El único punto de acercamiento con el combate es la semejanza existente entre ambos referida al despliegue de fuerzas, el intento de obtener ventaja, el ataque violento y por supuesto el deseo de triunfo y dominación que no puede negarse. En su lugar, el ajedrez es una batalla

intelectual, porque aquí esa palabra se ha despojado del significado original y en su lugar, adquiere un sentido metafórico. Además, como anteriormente se ha dicho, en este juego lo relevante es la técnica y el procedimiento, antes que la victoria: el triunfo rápido, sin dificultades no tiene importancia. El orgullo y el prestigio del jugador residen en sortear de la mejor manera posible los problemas mediante la experimentación elaborada de posiciones. El corolario de esta argumentación es que, al igual que en la vida, en el ajedrez hay una lucha por la subsistencia y para ello es necesario resguardarse de los peligros: en este contexto, la defensa es un ataque.

2.4.4. El ajedrez, una obra artística y científica

En el ensayo inaugural, “Orígenes del Ajedrez”, Martínez Estrada incluye al juego dentro del grupo de las “maravillas” que han dejado las antiguas civilizaciones (India, Egipto o China), receptoras de lo misterioso y lo inexplicable.¹¹⁵ Luego de una extensa digresión compuesta por preguntas retóricas y rápidas respuestas sobre la evolución de la especie humana y los orígenes del ajedrez, el autor retoma el tema central del ensayo y sostiene que es un “sistema de filosofía pragmática” y en cada partida se ponen en funcionamiento una serie de conceptos, emociones y categoremas que deben interpretarse para decodificar su forma exclusiva de “concebir y obrar”. Sin embargo, la mayor parte del artículo no se detiene en la evolución del juego: por eso el título no es apropiado, ya que luego Martínez Estrada se dedica a otros aspectos más relacionados con el pensamiento y la traslación de determinadas nociones de la física, la matemática y la mecánica al ajedrez en particular. De esta manera, más adelante, describe los instantes del trabajo mental cuando un sujeto recibe o transmite ideas o imágenes a través de las fuerzas centrípeta y centrífuga, y concluye que los seres humanos desarrollan un pensamiento discursivo lineal, plano, sin reciprocidad o alternancia respecto del mundo exterior. Algo opuesto sucede en el ajedrez, porque el jugador se encuentra solo en su realidad pero sus ideas tienen su compensación y resistencia en forma inmediata. La idea en un ajedrecista está compuesta por una afirmación y su negación: a un signo positivo le corresponde uno negativo, y en cada movimiento que realiza resuelve un problema y

¹¹⁵ El texto corresponde en su mayoría –según aclara Teresa Alfieri– al artículo publicado en el diario *La Nación* el 23 de marzo de 1924, bajo el título “Un ensayo sobre filosofía del ajedrez”.

genera otro, bajo un particular sistema de acción y reacción. En este sentido, según el ensayista, el ajedrez es una obra objetiva y mecánica, que propone un lenguaje original e implica una modalidad particular de razonamiento. El ajedrecista ejecuta la partida/obra sin explicitar sus planes a otro ni con el fin de aplicarla a nada o detenerse en el hecho de que está pensando mientras opera su estrategia. Debido a ello, la partida es “rítmica, plástica y a la vez, dinámica. No solamente se expresa, en el espacio como las artes o en el tiempo, como las artes rítmicas, sino también en la fuerza viva que se pronuncia en ambas direcciones” (26).

Por otra parte, en el ajedrez, el espacio es singular y excepcional: el tablero significa más que un cartón blanco y negro, pues también representa un sistema ideológico con valores potenciales discontinuos que acompañan el desarrollo de cada jugada y la colocación de las piezas. En consecuencia, este espacio de sesenta y cuatro casillas se deforma y modifica continuamente, al igual que los valores de las treinta y dos piezas en él, siguiendo el concepto de la electroestática. Una vez iniciada la partida con el primer movimiento, las piezas pasan a ser valores abstractos, absolutos o relativos según tengan igual color o no.

Respecto de la velocidad, en el tablero está representada por la interacción de fuerzas vivas, la potencialidad y la noción de movimiento de las piezas, que se realiza en otra dimensión. Por esa causa, Martínez Estrada concluye que “no son aplicables a los fenómenos de este juego ni la geometría, ni la cinemática, ni la dinámica, según las conocemos independientemente por definición de cada una” (29).

Tanto en la vida como en el ajedrez, existe la idea de lo que “puede llegar a ser”: cuando un ajedrecista realiza su movimiento, juega constantemente con esa noción de posibilidad y debe adaptarse a cada jugada, que le plantea un nuevo desafío a resolver. Los jugadores parecen casi “hipnotizados” por la facultad de notable concentración y abstracción que deben tener todo el tiempo.

Al mismo tiempo, hacia el final del ensayo “La lucha”, Martínez Estrada continúa esta línea temática y homologa el ajedrez con el arte, pues en ambos se elabora un lenguaje mediante la intervención del ojo y el oído –“órganos estéticos por excelencia”– y de las imágenes producidas por ellos. En el ajedrez, su particularidad radica en el goce estético generado a partir de emociones encontradas –agrado y desagrado– y sentimientos diferentes –sensación de riesgo, precaución, precisión, etc.–.

En todas sus afirmaciones, Ezequiel piensa y habla desde el lugar de jugador entendido, pero a la vez, desde su posición de escritor. Según su razonamiento, el ajedrez

es equiparable a una obra de arte que manifiesta una estética relacionada con la sensibilidad, la belleza, la armonía y la precisión. Por ende, el ajedrecista es también un artista que crea jugadas únicas, debido a ello los cultivadores de la literatura, del pensamiento y del ajedrez deben ser puestos en igualdad y revalorizados porque expresan los derroteros de la razón y el alma humanas:

Nosotros, artistas que nos inclinamos adventiciamente a sorprender el pensamiento en sus faenas variadísimas [...], queremos que se confiera el honor que corresponde a este misterioso juego, y que se le considere como una de las más altas expresiones del sentimiento y de la razón humanos. Pedimos a los hombres que se dedican a cultivar con amor y sin descanso las más puras flores intelectivas, que incorporen a sus registros de grandes hermanos superiores los nombres de Morphy, Steinitz, Lasker, Tschigorin, Capablanca junto a los de Homero, Aristóteles, Fidias, Bacon, Leibnitz, como de sabios y artistas que han ido por otros caminos ocultos, humildes y desinteresados, hacia las mismas metas inaccesibles de la Belleza y de la Verdad (46).

Nociones semejantes vuelven a encontrarse en el ensayo titulado “Proyecciones trascendentales del ajedrez”, que formaba parte del manuscrito inédito original, escrito a máquina y sin corrección. Aquí, Martínez Estrada comenta que los ajedrecistas aficionados lo sienten como una actividad vital –la cual implica el uso de la inteligencia y la sensibilidad– a la que se dedican por completo y con pasión.

Además, insiste en la idea de la complejidad intelectual y el cálculo que implica el juego: se trata de un sistema lógico, compuesto por un tablero y sus piezas, que tiene sus propias reglas, por lo tanto es también una ciencia cercana a la matemática y la lógica, y al mismo tiempo, emparentada con el arte puro dado que presenta una sensibilidad especial, con valor artístico:

El estudio trascendental de ese juego, científica o estéticamente considerado, daría lugar, pues, a una filosofía *sui generis*, a cuyo método podría aplicársele, condicional y transitoriamente, el de las ciencias físico-matemáticas y de la estética. Tendríamos así, para el ajedrez, un valor, mejor dicho, una axiología (49).

En otras palabras, el ajedrez es una ciencia teórica, abstracta y concreta, pues cuenta con una forma estilística similar y su desarrollo acompaña el ritmo de las transformaciones de otras manifestaciones culturales como “la física, la matemática, la

música, la plástica y la filosofía” (50).¹¹⁶ En ese sentido, Martínez Estrada reitera su objetivo de emparentar el juego con áreas tan contrapuestas, como las ciencias humanísticas y las exactas, con lo cual resulta una perfecta síntesis paradójica para él: un juego de opuestos complementarios. Para argumentar este discurso señala otra vez la aplicación de las categorías kantianas de espacio y tiempo y fuerza –tomada de la física– en el juego, mediante una serie de ecuaciones de funciones complejas, y asimismo, la influencia en el siglo XX que ejercieron sobre éste la música polifónica, la plástica, la poética simbolista, la física cuántica y la teoría de la relatividad. Por consiguiente, el ajedrez también ofrece un interesante material para los artistas:

No es metafórico el apotegma de Capablanca de que el ajedrez es el drama más intenso de la inteligencia del hombre, ni arbitrario el juicio de Alekhine que considera al ajedrez como arte tanto como artista al jugador. Hay en este juego un contexto sutil de estética trascendental que lo relaciona con lo tectónico y fundamental de las otras artes, en impresiones de belleza, armonía y precisión. Como a la física y la matemática, la belleza le es inherente y sus demostraciones en la partida tienen categoría estética (53).

El mundo del ajedrez es matemático y estético, porque la inteligencia abstracta y el cálculo representan un rol importante al igual que la sensibilidad y la emoción generada en una partida.

En el capítulo “El ajedrez como ciencia”, Martínez Estrada vuelve a insistir en el carácter científico del juego, respaldado por las autoridades de Gottfried Leibnitz, Leonhard Euler o René Descartes: las operaciones realizadas en el ajedrez pueden expresarse en fórmulas matemáticas, con las nociones de espacio y fuerza, a través de las leyes de la mecánica de los sólidos o entendiéndolo como el movimiento de figuras geométricas. Cada partida es diferente de otra y las jugadas requieren un intenso trabajo de cálculo y lógica, por esa razón el ajedrez está dentro del grupo de las ciencias teóricas, al igual que la aritmética, la geometría y la logística. Tendiente siempre al razonamiento paradójico, Martínez Estrada también aclara que hay diferencias entre los principios ajedrecísticos y los científicos, pues las leyes de la naturaleza tienen una

¹¹⁶ Martínez Estrada no sólo escribió sobre el ajedrez, sino que también dictaba conferencias en torno de él. A propósito, una crónica periodística comenta sobre su coloquio en julio de 1958, titulado “El mundo del ajedrez”: “Comenzó describiendo al juego del ajedrez como un sistema de símbolos, tal como ocurre en otras disciplinas del pensamiento y en la vida misma. Se extendió en un variado número de relaciones ubicando al juego en un lugar preponderante del quehacer intelectual. Sostuvo que podía hablarse de un mundo del ajedrez tal como se puede pensar del mundo de las plantas, o de la música, o de la moda. Se ocupó del ajedrez refiriéndolo a la cabeza del ejecutante, elaboradora de una creación, dijo que adquiere las características de una obra científica y de arte” (citado por Alfieri 2008: 11-12).

validez universal, se aplican en cualquier condición, sin embargo, las máximas del ajedrez tienen su aplicación práctica en el marco de la partida.

En el ajedrez las piezas blancas sólo se vinculan con las negras mediante este sistema solidario y opuesto; cada una ocupa una posición según un orden establecido, en sesenta y cuatro casillas, con sus propias leyes lógicas y reglas. Las piezas son signos lógicos combinados según un proceso racional, no contrapuesto al razonamiento matemático, que conforman una realidad convencional ajedrecística formada por operaciones mentales que deforman las relaciones de espacio y fuerza.

Todas las veces que se pone en funcionamiento el ajedrez –concebido en tanto ciencia abstracta y concreta a la vez, fundada en el error y no en la verdad– la inteligencia es necesaria para realizar los cálculos que permiten la victoria, debido a que la obra resultante tiene objetividad y rigor científico. Inspirado en Descartes (que abogaba por una deducción de las cosas más sencillas y fáciles), Martínez Estrada sostiene que detrás de las reglas simples del ajedrez, siempre es posible encontrar una complicación y el jugador debe hacer experimentación para resolverla:

Dijérase que viene el ajedrez a demostrarnos que la eliminación de lo absurdo y lo complicado, la búsqueda de la máxima sencillez, es un espejismo de la inteligencia, y que para la inteligencia nada puede haber sencillo, porque allí donde hay algo sencillo, ella lo complica. Quizás el ir aclarando y simplificando los conceptos es aproximarse al absurdo y la inteligencia sólo se encuentra segura en lo que por su misma complicación le ofrece la impunidad del error. Entonces cree que sabe mucho, pero cuando ese caos se ordena, cuando ha suprimido lo que ella suponía ser dificultades externas, ajenas a su poder, cuando las cosas se han simplificado y quedan en estado de pureza nativa, se da cuenta de que sólo sabe que no sabe nada (107).

Este pasaje y otros posteriores que se subrayarán resultan claves para entender la naturaleza del ajedrez, pero aún más para comprender el modo de razonar del propio escritor y la forma en la que traslada esa concepción a sus textos, en especial, sus cuentos. “La cosecha”, “Viudez”, “Sábado de Gloria”, “Marta Riquelme”, *El verdadero cuento del Tío Sam*, entre otros, plantean una situación sencilla que paulatinamente se va complicando al ingresar en la trama ficcional elementos absurdos, paródicos, antitéticos o extraños que desestabilizan a los personajes o al lector.

2.4.5. Categorías físicas aplicadas al ajedrez

En algunas partes de la compilación, el autor desarrolla, profundiza y amplía el análisis de aspectos apenas esbozados en las primeras páginas; por eso, a partir del segundo ensayo, va a ir enumerando las razones que lo llevan a vincular el ajedrez con la ciencia y con el arte. De esos conceptos rectores, interesan algunos que posibilitan caracterizar el juego y también dan “pistas” sobre la manera de entender la literatura que escribe el propio autor cuando crea sus relatos ficcionales. Por ejemplo, respecto de la categoría espacial en el ajedrez, Martínez Estrada afirma otra vez que corresponde a un tablero limitado, de sesenta y cuatro casillas, y a la vez representa un cosmos especial donde la totalidad y la infinitud de posibilidades aparece; no hay espacio con el tablero vacío, sino que adquiere un sentido cuando se posicionan las piezas y comienzan los movimientos combinados que dan vida al juego y se desarrollan en el tiempo, según las posibilidades presentadas y el valor estratégico otorgado a cada una de ellas. En consecuencia, el espacio es “una categoría apriorística ‘constituida por la posición variable y relativa de los cuerpos’, según la definición cartesiana, o como la condición previa de los fenómenos en el sentido kantiano” (56-57). De esa forma, el espacio ajedrecístico se transforma en un “campo de funciones/fuerzas” tensionadas, que varía su estructura y forma de acuerdo con la evolución de la partida, y a ello se le agrega el concepto de contigüidad entre las casillas y entre las piezas, dependiente de los movimientos del alfil, el caballo, la torre, etc. No obstante, hay limitaciones en esa noción, ya que a veces algunas casillas no son contiguas en el espacio ajedrecístico pero sí, en el geométrico.

Asimismo, en el marco espacial, se distinguen dos subclases: los espacios estratégico y táctico. El primero de ellos depende del desarrollo lógico de la partida y está limitado por la posición de las piezas pero es muy amplio porque dependerá de la estrategia utilizada por el jugador; el segundo se refiere a la posibilidad que tiene una pieza para moverse según las reglas del juego, por ende, sólo corresponde al desplazamiento que puede efectuarse con el caballo, la reina, el peón, etc.

Este razonamiento continúa en el siguiente ensayo, “La fuerza”, que, como indica el título, define a la partida del ajedrez en los términos de “un sistema estático de puntos de fuerza combinados, que actuando reaccionan y producen un equilibrio más o menos duradero y efectivo” (61). Es decir, se parte de un perfecto equilibrio que se va desestabilizando y complementando a medida que se mueven las blancas y las negras en

el tiempo, sin importar qué bando tiene más o menos piezas. Además, hay fuerzas pasivas –piezas neutralizadoras de fuerza– y activas –obstruyen el movimiento de las demás–, y casillas orientadas en columnas y diagonales que “potencian” a la pieza que está sobre ellas. Así, la fuerza depende del espacio y su posición:

Cada pieza, por la convención de su valor, es una unidad de fuerza. La unidad de valor, como fuerza, está dada por la capacidad de acción, y ésta se califica por su movimiento. Cuanto mayor es la capacidad de movimiento de una pieza, más fuerza tiene porque la pieza vale, en fuerza, según se mueve (63-64).

A estas afirmaciones le siguen elementos muy técnicos y específicos que conciernen a todo ajedrecista aficionado. Martínez Estrada presenta un cuadro que muestra una comparación de fuerzas absolutas de las piezas y las consecuencias de su alteración, luego cita una extensa lista de principios/postulados estadísticos que transcribe con detalle porque considera que son aplicables al ajedrez, enumera las posibilidades de movimientos y las compensaciones de fuerzas en este sistema, y finaliza el ensayo con el análisis de las aperturas y desarrollos de partidas ejecutadas por ajedrecistas de renombre mundial, que justifican sus enunciados y demuestran una vez más sus conocimientos en la materia y el seguimiento exhaustivo del juego.

Finalmente, en el ensayo que se encuentra a continuación, el autor reflexiona sobre otra de las categorías físicas presentes en el juego con una característica específica: el tiempo. Al respecto, aclara que se trata de un tiempo ajedrecístico, diferente del cronológico, histórico o físico. En el ajedrez la categoría temporal corresponde a la eficacia con que se activa una pieza sin perder una fuerza. En consecuencia, el tiempo se concibe en un sentido inverso: aunque se juegue correctamente, no significa que se gane o pierda tiempo; sí se pierde a nivel temporal en el caso de permitir al oponente que refuerce su posición, mientras que se obtiene una ganancia cuando se obliga al contrincante a debilitarse. En palabras del autor:

Ganar un tiempo es abreviar el proceso de potenciación de una partida; perderlo es paralizar, contener, demorar, la potencialidad defensiva o atacante, según el signo con que se está operando, mientras el contrario aumenta su fuerza. La idea del tiempo en ajedrez es la evolución de las fuerzas tendiendo a dominar al contrario. Cuanto más rápidamente [...] se logre esta superioridad, mejor se ha invertido el tiempo. Parecería que en el transcurso de la partida hubiera tres fases: apertura, desarrollo y final (78).

Por ende, Martínez Estrada aclara que el tiempo aquí refiere a la cantidad de movimientos realizados para crear figuras ventajosas y hacer rendir la fuerza de las piezas. El tiempo involucra a todo el sistema ajedrecístico: es homogéneo, único y absoluto en la totalidad de una partida y es relativo dentro del sistema de piezas de un color (blanco o negro).

2.4.6. Las piezas

A continuación, Martínez Estrada dedica otro de sus ensayos al análisis pormenorizado del valor simbólico de las piezas ajedrecísticas y, al final, completa su argumentación con veintiún gráficos que ilustran sus diferentes movimientos. Las piezas son símbolos abstractos despojados del icono/fisonomía original que representaban antiguamente. En este sistema, el rey –el más egoísta– es el objeto ideal para atacar y destruir: es el eje de la partida, ya que en torno suyo se monta un mecanismo muy elaborado para su defensa o para derrocar a su rival igual. Por su parte, la dama resulta la figura más interesante si se establece un punto de comparación con la narrativa martinezestradiana. Sobre ella, el ensayista comenta que es un activo factor de violencia, que equilibra o desequilibra al resto y cuida, a la vez, a todos los de su bando:

Es la pieza de la discordia, de la tensión de nervios, de la subversión: la pieza genial [...]. Es también el símbolo de la mujer, como lo indica su nombre, no porque sea la imagen de esta figura, sino porque sobre ella descansa la responsabilidad de la bondad y porque de ella se extraen fuerzas para luchar y consuelo para morir (117).

La dama casi siempre actúa en conjunto y también puede ser atacada por otras piezas de menor valor; difícil de manejar, puede provocar el triunfo o el fracaso de la partida: según dónde esté posicionada, en el plan del jugador, esta pieza reviste un carácter de superioridad y sorpresa, porque cuenta con la aptitud de agredir en varias direcciones al mismo tiempo. Este papel importante de la dama puede ser trasladado al universo ficcional del propio Martínez Estrada: en algunos de sus relatos, la figura femenina ocupa un lugar protagónico que colabora en la evolución del argumento hacia un final absurdo. Por ejemplo, en uno de sus mejores cuentos, el personaje de Marta Riquelme representa un elemento crucial de discordia, violencia y desestabilización dentro de su familia y, al mismo tiempo, es el factor de avance en la trama que lleva a un

desenlace sorpresivo, inesperado. Asimismo, en “Sábado de Gloria”, la insistencia, la persecución y el menosprecio constante de la esposa de Nievas hacia él, lo llevan a la desesperación y casi la locura, además de resaltar su sentimiento de fracaso con el que carga desde hace mucho.

Al resto de las piezas, Martínez Estrada les dedica párrafos donde las analiza desde un lugar más poético o metafórico: la torre es como una mariposa aletargada durante gran parte de la partida, pero despierta y se vuelve voraz y altiva a medida que queda sola. Por el contrario, el caballo es identificado con un artista y su movimiento, con el arte debido a su modo de actuar único, peculiar, distinto del resto de las piezas ya que rompe la continuidad. Su salto no sigue las mismas vías –columnas o diagonales– que los demás; él puede modificar el destino de una partida debido a que es “el más lírico, el más irregular: la piedra del escándalo en ajedrez, el hijo pródigo. Siembra el desconcierto” (121). Por su parte, aislado y solitario, el alfil –muy afín al peón y la dama– se ubica en una posición solapada que le permite realizar movimientos en diagonal, lo cual lo convierten en una pieza pérfida o traicionera si el contrincante se descuida. En último lugar, a la vanguardia, los peones son las únicas figuras solidarias y las más débiles en el tablero cuando actúan en forma individual, sin embargo, juntos, forman una “colonia” más potente, frecuentemente amenazada, pues atrae las “fuerzas más peligrosas del adversario”. Los peones son pequeños en estatura y tienen un movimiento lento que los convierte en obstáculos, en piezas simples con ideas reducidas. Debido a su naturaleza accesoria, Martínez Estrada aclara: “si la partida es como un poema, ellos cumplen la función de signos ortográficos, de la vírgulas, contribuyen a fijar, a concretar el sentido, nada más” (134).

2.4.7. Aptitudes del buen ajedrecista

“La atención y el lenguaje” es un ensayo dividido en dos partes, en cada una de las cuales el autor analiza ambos aspectos siguiendo el mismo orden de aparición en el título. Es decir, en primer lugar, respecto de la atención, Martínez Estrada afirma que el ajedrecista comienza a interesarse y a comprometerse con el juego cuando las piezas signifiquen una posición. En otras palabras, a partir del momento en el que la ubicación de las piezas promueva un cálculo posterior o den idea de estar en una última fase; lo

contrario sucede si hay una colocación absurda o un desorden innegable. El ajedrecista se detiene en lo que le resulte significativo una vez iniciado el mecanismo del juego para ir elaborando su plan estratégico. En este sentido, la atención ajedrecística es un caso especial del fenómeno psico-fisiológico con el mismo nombre: esta actividad mental concreta y reducida aplica sólo en los jugadores de ajedrez y es diferente del concepto de interés, que en otros campos es el resultado de la atención. Así, en el ajedrez, el interés es parte de la propia inclinación al juego y la atención funciona en forma doble: retiene las ideas sin importancia y estimula las útiles según la instancia del proceso, para no caer en el error, evadiéndose de la realidad externa.

El ajedrez cuenta con un lenguaje propio, cuya virtud principal es la precisión y la lógica:

La partida de ajedrez es también un sistema coordinado de ideas, mediante el cual dos hombres pueden ponerse en contacto, compenetrarse, formando una unidad convergente a un fin, a través de todas las peripecias del desarrollo del raciocinio, acompañándose, acercándose y retirándose, según es común en todo lenguaje. Pueden entenderse. Cada movimiento es la expresión de una idea que el contrario capta a veces en su más recóndito significado (165).

En tal caracterización, Martínez Estrada retoma la concepción clásica de lenguaje convencional –tal como lo había expresado Ferdinand de Saussure, por ejemplo, en los comienzos de la ciencia lingüística actual– en tanto conjunto de signos que expresan ideas, según las reglas del sistema al cual pertenecen.¹¹⁷ Por consiguiente, el ajedrez

¹¹⁷ Martínez Estrada demuestra su competencia en la materia lingüística y aprovecha los intersticios del discurso para exponer extensivamente el concepto de “lenguaje” que maneja: “Por lenguaje debemos entender un sistema de signos convencionales, mediante el cual quienes lo empleen puedan llegar a su recíproca comprensión. De ahí que sea vehículo, más o menos preciso, más o menos vago, de ideas y de objetos o relaciones de objetos, de los cuales, a su vez, las ideas serían lenguaje subjetivo mental. [...] La fase esencial y primordial del lenguaje es dar al signo el valor de un símbolo, mejor cuanto más cabal, y su perfeccionamiento consistirá además de la riqueza de los signos en la acepción justa, concreta. El hombre solamente utiliza un sistema con esas características, a las que se agregan hoy pérdidas en raíces onomatopéyicas, el carácter de ser convencional, según se advierte bien en las lenguas aprendidas en la edad madura. Antes de que la inteligencia forme conceptos (¿o recepte?) y obtenga –esto, automáticamente– el signo de expresión, géstase la imagen simbólica, algo así como una elaboración previa consistente en un estado de ánimo, en una relación de orden cuantitativo o cualitativo, en un agrado o desagrado con sustancias orgánicas o contenidos intelectuales subconscientes; en una forma difusa y vaga, pero con una ligera tendencia a concretarse en un signo simbólico (de preferencia, una palabra). [...] El lenguaje vendría a ser entonces la elaboración de un signo, la forma en que cuaja la función psíquica subconsciente. Hay un orden de ideas, de sentimientos, de emociones, que no pueden expresarse por la palabra, aunque este lenguaje, el verbal, esté tan vinculado a la existencia del hombre y de la especie, que hasta podemos decir que pensamos, meditamos, soñamos, con símbolos orales. [...] El hombre superior encuentra la insuficiencia de la palabra para transmitir muchos de los conceptos que elabora, de las emociones que experimenta, de las inquietudes morales o intelectuales que lo agobian, y de ahí que recurra a la música, a la pintura, a la danza: en una palabra al arte o a la ciencia” (166-168).

también resulta un lenguaje –sólo aplicable en ese marco– con sus reglas, leyes y demostraciones intrínsecas que obedecen a un determinado plan: cada jugada plantea una idea concreta y motiva otra jugada como respuesta. Las ideas surgidas en este medio de expresión no pueden representarse ni concretarse por otros lenguajes de signos. Además, según Martínez Estrada, el ajedrez es una de las formas de lenguaje convencional y concreto más exactas hasta ese momento, debido a que cuenta con elementos limitados y presenta complejas combinaciones entre ellos.

En esta línea, la jugada es un signo que equivale a una palabra con su significado, pero de naturaleza precisa, pues responde a ciertas reglas. Del mismo modo, cada jugada en una partida –al igual que la palabra en la frase– cumple su papel en relación con el todo y adquiere un significado exacto según ese conjunto determinante: “siendo como vocablos con autonomía, juegan rol de morfemas, en cuanto expresan acaso tan sólo las relaciones entre las ideas” (169). La diferencia entre la jugada y la palabra/frase, para el ensayista, es que la primera es un signo de lenguaje y un signo de razón, por eso fija una idea, evita la divagación e impide acepciones secundarias; mientras que la palabra permite la digresión, la calificación y el rodeo de significados. En el ajedrez, el signo es una abstracción que por sí sola no tiene significado, sino que es sólo la imagen de ideas ajedrecísticas, que pertenecen a un mismo orden.

A continuación, el ensayista se dedica a otro estado influyente en el ánimo del jugador: las emociones, que presentan una índole especial en el ajedrez debido a que no corresponden a la simpatía, la compasión o la solidaridad, por ejemplo, sino que son “egoístas, concentradas, individuales, viriles” (189). En otras palabras, no se relacionan con los sentimientos del jugador en sí, por el contrario, al hablar de emociones Martínez Estrada se refiere al producto abstracto, aunque contaminado por “esencias humanas”, que surge como un “producto abstracto” de la partida. Dentro de este grupo especial, distingue entre las emociones de partida reproducida o “de arte puro” y aquellas de la partida jugada o “de creación”. Este razonamiento le posibilita una nueva analogía entre el ajedrez y el arte literario o musical (tres de los dominios centrales de Martínez Estrada):

La partida de ajedrez concluida es como un verso o como una partitura pero escrita en lenguaje y con signos especiales. Se configuran según una convención que sin tener el sentido vital de las palabras, llega a constituir como la música para el músico profesional o los signos matemáticos para el matemático, un lenguaje natural, susceptible de ser pensado con espontaneidad y saturado de un sentido. Sólo el que comprende a fondo el idioma en que la partida está escrita, que percibe sus grafías mentales como el hombre culto las letras, sin pensar en ellas sino en

ajedrez, puede resucitar con emoción artística una partida jugada por otro (189-190).

En consecuencia, una partida tendrá valor estético para el que es capaz de interpretarla y sentirla con la sensibilidad propia de este arte. Al igual que en la música y la poesía, el ajedrez es un “lenguaje de la inteligencia y la sensibilidad” que provoca emociones específicas a quien conozca la técnica pero también tenga una destreza natural y el alma dispuesta.

Por otra parte, Martínez Estrada argumenta según sus impresiones subjetivas y deja de lado la observación analítica. Sin atender a estudios demostrables, afirma que en los momentos en los que un ajedrecista debe resolver un problema, en su interior siente una mezcla de sensaciones: el orgullo y el respeto por sí mismo se debaten con la inteligencia necesaria para competir. Tal caracterización sólo puede provenir del ensayista en tanto jugador que ha experimentado esas sensaciones.

Como la lucha por la vida, el ajedrecista, el poeta y el músico buscan ávidamente “la” respuesta, palabra o frase exacta. Esa contestación es indispensable para que “la obra sea más bella, quede bien construida, pero muchísimo más para salvar de sí lo más glorioso y terrible del hombre: su voluntad de poder” (194). Para esta clase de artistas, el “placer de la descendencia” es el más ansiado, pues, en el caso del ajedrecista, por ejemplo, durante el avance de la partida sabe cuánto tiempo durará su “vida” y el impacto que tendrá la obra realizada. Debido a ello, lo relevante no es la victoria en sí, sino cómo la obtuvo: con qué técnica y con qué conocimientos llegó a ella, porque “un gran ajedrecista, como un gran artista, siente la duración de su vida, de su fama, en la fortaleza de su obra. El mecanismo de esa fuerza mental que juega, combina y vive con ansias de eternidad, produce un estado de emoción casi religiosa dentro de la gama exaltada de lo estético” (194).

Un digno jugador de ajedrez tiene el deber de jugar bien y allí radica su éxito; lo que importa es cumplir con esa responsabilidad antes que provocar el jaque mate al contrincante. Una partida estará malograda si alguno de los participantes efectúa una acción errónea: eso es una traición. En este juego, no se enfrenta un hombre con otro, sino se trata del hombre frente a una dificultad a resolver, por lo cual el ajedrecista “está solo y únicamente se opone a él” (195). Por esta razón, como se comentó en páginas anteriores, quien se dedica con mucho empeño a este juego tiene el peligro de que se transforme en su vicio y termine sometiéndose a él. Su fascinación crea la necesidad de entregarse por

entero a él, de ahí que los grandes talentos en la materia se aislaron de cualquier otra actividad o incluso, llegaron a la locura por la perfección. Esto ocurre porque, en definitiva, el arte y la ciencia constituyen una “droga peligrosa”.

Además, el buen ajedrecista es aquel que logra dominar su sistema nervioso y no se deja guiar por el impulso durante la partida: triunfa quien no se apasiona, quien puede mantener la “sangre fría” mientras juega y contempla la obra como desde afuera. En el arte y en el ajedrez, sostiene Martínez Estrada, los mejores ejemplos de esta clase fueron: Homero, Leonardo, Goethe y Valéry (los tres últimos, modelos de ajedrecistas).

2.4.8. La importancia del error

Las primeras páginas del ensayo titulado “El error y el pensamiento” constituyen una extensa digresión sobre el tema de la equivocación humana a lo largo de los siglos, la cual se completa con aseveraciones de conocidos personajes de la filosofía, la literatura y la ciencia.¹¹⁸ A partir de este punto, Martínez Estrada se centra en su objetivo y comienza a hablar sobre la importancia del error en el ajedrez, del que distingue cuatro tipos: “Hay jugadas que son: a) una equivocación, b) un error de concepto, c) un error accidental, d) el error por hacer una jugada mala, y el error por no hacer la mejor, aun cuando la elegida no sea mala” (230). Respecto del primero, rápidamente advertido, el autor explica que responde a un movimiento por inercia, es decir, el hábito o la precipitación provocan que el jugador realice una jugada frecuente, pero que en ese momento no sea la conveniente.

El error de concepto es el más grave para Martínez Estrada, si bien no “humilla” al ajedrecista pues falló por su ignorancia y no por su personalidad. En este caso, no se tiene la suficiente capacidad para evitarlo debido a que puede tratarse del desconocimiento de un procedimiento, una técnica o una fórmula; de una incomprensión de la posición dada o de la incompetencia para analizar diferentes posibilidades. Por el contrario, el error accidental es injustificado, torpe, y causado por un elemento fatal: eso puede ofuscar al jugador.

En cuarto lugar, el ajedrecista puede efectuar una jugada buena aunque en ese momento determinado haya otra mejor; no obstante, paradójicamente, esa jugada

¹¹⁸ Estas páginas fueron publicadas en la *Revista SÍNTESIS* de Buenos Aires, en julio de 1928.

imperfecta parece superior, si bien es inferior a la otra posibilidad –inapropiada en este contexto–, pero es más adecuada ya que está coordinada con las demás dentro del plan estratégico. Si un movimiento quebranta la posición del conjunto, es desacertado respecto de las otras piezas y se transforma en una jugada mala. Esta clase de error es de carácter intuitivo, sutil e inexorable y es posible detectarlo detalladamente cuando se analiza la partida desde el final hacia el comienzo.

Al mismo tiempo, dentro de este universo que interesa a Martínez Estrada dentro de la dinámica del juego, puede haber errores por olvido en el conjunto de los movimientos, pese a que la jugada sea buena, faltas que transgreden la convención del juego o equivocaciones directamente vinculadas con la elección del plan a desarrollar. Cualquiera sea el caso, “el ajedrez no permite el arrepentimiento” (234) según el ensayista, quien explicita luego los textos y los referentes que ha tenido en cuenta para su análisis: Savielly Tartakower, John B. Stallo y Ernst Mach.

Al igual que en cualquier juego, existe la posibilidad de que un ajedrecista arme una celada a su contrincante y lo lleve a cometer un error. Al respecto, desde su visión crítica pero también subjetiva como jugador, Martínez Estrada homologa esta estrategia con una traición o un fraude: le resulta un recurso deshonesto cuando es muy evidente o el adversario no podía prever tal “bajeza”. Más que por su valor, esta trampa astuta tiene importancia por el daño que puede causar al contrincante, que está obligado a realizar determinado movimiento:

En verdad, la celada es esto: un jugador demuestra que hay una línea de juego que es desfavorable al enemigo, un punto donde se verá desarmado, y lo empuja hacia él, por medio de cebos. La celada y la batalla de Salamina. La celada y Pacurgo. Celadas groseras y celadas sutiles. Si el ajedrez es todo él un juego de celadas solamente. Hay celada cuando el contrario incita a hacer. No cuando él hace. La celada es, pues, de la defensa, es femenina, mientras que el ataque es masculino (239).

A ello el autor agrega que provocar el error en el otro favorece al jugador que orquesta la trampa; sin embargo, otra vez la paradoja: desde la perspectiva de la belleza, la equivocación dirigida puede quitar el encanto de la partida o incluso hacer sentir al ajedrecista que se ha frustrado una gran obra, porque “sufre” la falla del razonamiento del oponente.

Al mismo tiempo, Martínez Estrada explica nuevamente que el jugador se concentra de tal forma durante la partida que está imposibilitado de divagar o distraerse

con otras cuestiones ajenas al juego. Así, el pensamiento –integrado por signos (no por imágenes) de relaciones según la posición en el tablero, por lo cual está fragmentado– está encauzado hacia la obtención de un determinado objetivo, que no admite errores ni descuidos. A la vez, esta clase de pensamiento es limitado, porque también es restringida la cantidad de elementos propios del ajedrez, pero esa condición no implica que se trate de una actividad simple, porque la dificultad de razonar nace de su sencillez constitutiva: esto se da, por ejemplo, en el final de una partida, constituida por pocas piezas, pero que resulta la etapa más complicada de definir. De esta manera:

La complicación nace de esa misma sencillez, porque no es posible agrupar en grandes números elementos iguales y comprenderlos en un signo integral sino que más bien cada unidad es más bien un signo integral y de función variable (un alfil no es siempre un alfil, que, a veces, encerrado, es un obstáculo y, otras veces, limitado, menos que un peón) (241).

En consecuencia, a medida que se desarrolla, la partida de ajedrez se simplifica en cuanto a la presencia de las piezas, pero a la vez, ese mismo fenómeno permite nuevos movimientos posibles que plantean problemas y complican el juego. Los inicios de una jugada suelen ser semejantes y reiteran conocimientos aprendidos, por esa razón, el juego, en sentido estricto, comienza en la mitad de la partida con la progresión de deducciones. De ahí que en los finales “todo es creación” (245), porque las reglas generales dejan de ser efectivas y en su lugar, debe pensarse en la totalidad de la jugada para construir meticulosamente la victoria: “En el final se construye como se compone un cuadro, una música, una obra narrativa, haciendo las partes sueltas y ajustándolas, si se quiere. El final, solo, tiene forma discursiva, continua” (246).

En este sentido, tal procedimiento paradójico propio del ajedrez puede rastrearse en la narrativa ficcional martinezestradiana, cuando también el escritor crea algunos cuentos (“Sábado de Gloria” y “Marta Riquelme”, por ejemplo) que en principio parecen sencillos por su temática y la caracterización de los personajes; sin embargo, hacia el final, las tramas se van enrareciendo y fragmentando en capas, las situaciones se complican cada vez más y los protagonistas se ven envueltos en atmósferas desconcertantes e hiperbólicas, que rozan lo increíble.

A diferencia de la literatura, la filosofía, la matemática u otra ciencia, cuando se practica el ajedrez, el jugador se encierra en sí mismo, se evade de toda realidad que no concierna al juego. En ese marco, el objetivo central –la victoria– requiere un intenso

trabajo mental que evalúa diferentes medios para acceder a ella. En consecuencia, “el fin de la partida está en sus propios medios, en jugar, en ejercitar la mente, como en un deporte” (242-243). Por consiguiente, la actuación del ajedrecista está sometida a la estrategia que se haya planificado, si bien en algunos momentos ese programa previamente pensado puede sufrir alguna modificación de acuerdo con el desarrollo del juego. De allí radica la relevancia de los instrumentos empleados por el jugador para ganar, debido a que “En ajedrez se piensa en los medios y muy vagamente en el fin, de ahí que el ajedrez sea técnica, como la música y la poesía” (243). Y se puede agregar que la centralización en la técnica ha sido una característica propia de gran parte de la literatura, en especial, aquella más vanguardista y contemporánea, que hacía estallar el sentido y cargaba las tintas en el trabajo con los recursos, en lugar de concentrarse en el argumento. Esto recuerda, por ejemplo, los textos de Kafka y las preferencias literarias del propio Martínez Estrada, quien, en su diálogo con los alumnos de Moscú, también remarcaba para el arte el valor del condimento fantástico e insistía en la importancia de la utilización de los recursos: aspectos que, a su vez, serán trabajados en su propia narrativa ficcional, como hemos remarcado arriba. En ello reside la idea de experimentación literaria que huye del canon tradicional para crear textos simbólicos innovadores. En este sentido, en el campo del ajedrez, el autor resalta que su razonamiento característico –que tiene en cuenta grupos de jugadas o figuras– también presenta un componente experimental, independiente de la realidad y focalizado en las posiciones convenientes o los futuros obstáculos, pero que al mismo tiempo, se construye a partir de las experiencias vividas o imaginadas. Por lo tanto, el ajedrez –y el arte– resulta una “experimentación pura” gobernada por determinadas leyes del pensamiento en general, no obstante, sin aplicación en el mundo exterior: “Según dice Mach, aquellos que hacen proyectos, castillos en el aire, novelistas y poetas, que se dejan llevar a utopías sociales y técnicas, hacen experimentación mental; del mismo modo que el comerciante serio, el inventor reflexivo y el sabio” (257).

2.4.9. Los temperamentos

La naturaleza fragmentaria del manuscrito se vuelve más evidente hacia el final. Así, en el ensayo “Temperamentos”, se suceden una serie de pequeños textos contruidos y transcriptos al estilo de fichas, donde evidentemente el autor ha dejado breves

anotaciones que completaría en un futuro. El primero de estos apartados se titula “Mística y racionalismo” y aquí Martínez Estrada recupera una afirmación que ya había enunciado y la reiterará en la última parte de este capítulo: en el ajedrez hay jugadores de naturaleza diferente, es decir, jugadores que entienden y practican el ajedrez desde distintos puntos de vista, según su genio particular. Por ejemplo, en la época contemporánea al autor, Capablanca pensaba que el juego había perdido encanto, misterio y por eso, ya no resultaba de interés; una postura contraria tenía Alekhine ya que consideraba aún la presencia de aspectos poco explorados que no se extinguirán rápidamente. Esta diferencia de opiniones se debe al temperamento del jugador que la emite: el primero, más concluyente, prefería descartar las dificultades y utilizaba la intuición para obtener las jugadas adecuadas, mientras que Alekhine no dejaba de lado ninguna variante y probaba que la intuición no era la única condición para ganar. Frente a estas dos naturalezas, Martínez Estrada tiene en cuenta a un tercer grupo, los místicos, que no prefieren las soluciones simples para lograr el triunfo, sino que consideran todo el arco de problemas planteados por el ajedrez. De ello, deduce que la dificultad o la facilidad no emanan del tablero sino que son construcciones mentales del jugador. Por ende, los ajedrecistas místicos –que ponen a funcionar su inteligencia– eligen un movimiento que les parece poco complicado aunque les plantee problemas, pues “cuentan con una fuerza íntima que los arroja hacia lo más dificultoso” (270). Para ellos, la variante más clara es, en realidad, la más compleja.

La misma temática, con idéntico título, cierra este ensayo, en el que Martínez Estrada demuestra una vez más su afición y admiración por el juego y sus mayores exponentes y realiza un seguimiento de los mejores jugadores a nivel mundial. De esa manera, recupera nuevamente la figura de Capablanca quien, después de perder su título de campeón, cree que el ajedrez tiene un final cercano, al dejar de resultar interesante a los teóricos y haberse difundido las mejores técnicas secretas, las cuales restringen el horizonte de incógnitas a resolver para llegar a la partida-tipo. Postura pesimista semejante tenía Lasker –también, después de perder el título–, si bien luego sostuvo que Alekhine y Bogoljuboff le imprimieron nuevos aires al juego. Esta situación le permite aseverar que, aunque parezca que se agotan las posibilidades del ajedrez, puede aparecer un hombre con talento y energía que reavive el campo. Así, Capablanca encontraba los mejores movimientos en el desarrollo de la partida y no se inquietaba por las dificultades; sin embargo, Alekhine analizaba todos los aspectos –principales y secundarios– del juego, sin dejar de lado las complicaciones. Tal comparación de temperamentos, habilita

a una de las figuras retóricas favoritas del escritor argentino, la paradoja, y la particular caracterización complementaria del ajedrez en tanto una ciencia analítica y un arte creativo:

En cambio, Alekhine, que sabía mucho más de ajedrez que Capablanca, es optimista y no cree cerrado el horizonte. Capablanca, que es un artista, un genio intuitivo, juzga al ajedrez como un teórico y Alekhine, que es un teórico, un genio analítico, lo juzga como un artista (275).

Al modo de un analista estructuralista de los '50, Martínez Estrada contrapone dos líneas opuestas cuando habla de los temperamentos: optimistas versus pesimistas, modernos frente a hipermodernos, realistas o místicos, jugadores de posición y jugadores de combinación. Los primeros se adecuan a la realidad del partido, pero los segundos elaboran una metafísica y ajustan la realidad a ella, porque, en definitiva, “facilidad, dificultad, sencillez y complicación, no están en el tablero y en las piezas, sino en la cabeza del ajedrecista” (276). Cada grupo tiene su estilo y elige los movimientos conforme a lo que creen más sencillo o natural.

Por su parte, como se aclaró, en las últimas páginas del ensayo, aparecen fragmentos breves salpicados, con citas y mención de textos, que apenas esbozan temas que demandan mayor profundidad y seguramente, Martínez Estrada hubiera ampliado. Entre los tópicos, es posible advertir aspectos que acercan aún más al ajedrez con la naturaleza del arte, como la posibilidad de invención (idea puesta en acto), que involucra las acciones de pensar y jugar (que se solicitan mutuamente) o aquellos específicos del juego: el propósito de ganar alimentado por la fuerza de voluntad y la perseverancia en la lucha por la supervivencia –atacando o defendiendo una posición–; las ideas puestas de moda respecto de líneas o métodos de juego que predominan en determinadas épocas o decaen en otras; y los principios elementales que, tomados de estrategias modélicos, fundan la ciencia ajedrecística: la Gran Ley de Estrategia, la Gran Ley Táctica, la Gran Ley de Táctica Menor, la Gran Ley de Táctica Mayor y la Gran Ley de la Táctica Grande (todas ellas citadas en inglés por el autor, quien no traduce ni agrega algún comentario al respecto).

El análisis de distintos perfiles de jugadores continúa en el capítulo que cierra el libro: “Los grandes espíritus”. En su introducción, el autor establece una distinción entre los maestros del ajedrez y los jugadores mediocres (diferencia existente también entre los artistas y los “espíritus inferiores”). Al respecto, aclara que no hay un contraste entre ellos

respecto de su saber teórico, su capacidad para el cálculo, las experiencias vividas o el análisis de una posición, pues todos tienen conocimiento del mecanismo, las reglas y los principios centrales del ajedrez. En los casos de ajedrecistas “inferiores” –orgullosos, propensos a las excusas y con una idea exasperada de excelencia, según Martínez Estrada–, las diferencias están dadas por un mayor o menor dominio de la técnica, su vocación, la implementación de ciertos trucos o la ejercitación. No obstante, estos últimos se distinguen de los maestros, quienes logran acceder al núcleo del juego y desde allí, captan los bordes periféricos de la posición, y al mismo tiempo, cuentan con una intuición estratégica, el procedimiento de cálculo, la capacidad de abstracción y síntesis, entre otras cualidades propias del entramado misterioso del juego. Todo ello les posibilita situarse en el centro de los problemas dominantes en la partida y ser superiores, debido a que poseen “una ventaja orgánica para la claridad en los conceptos, para hacer certera la intuición, para hacer flexible el cálculo, para mantener el espíritu en inteligente vigilancia. Ninguna de esas condiciones sola, ninguna excesivamente preponderante; de todas igual porción, en armónico equilibrio” (284).

Por lo tanto, un gran jugador sobresale por el manejo que realiza de los matices imperceptibles de la partida, es decir, por su plasticidad y adaptación, que lo convierten en el ganador. Frente a ello, los ajedrecistas de “poca monta” se dan cuenta de que están vencidos y no deben seguir en la creencia, al igual que los artistas, de que “su genialidad no es comprendida y que a pesar de su adversidad son los talentos más grandes del mundo” (285).

A partir de este punto, el capítulo está estructurado otra vez en pequeños apartados con subtítulos que presentan una disposición especular: nombre propio de un filósofo, artista o jugador y a su lado, la palabra “ajedrecista”. En estas entradas, Martínez Estrada esboza algunos aspectos que encontraba semejantes entre las características del ajedrez y el método utilizado en los textos de determinados representantes de la cultura occidental. Así, en la lista aparecen: Sócrates, Platón, Alfonso X, el Sabio; Spinoza y Poe, seguidos de la enumeración y pequeña caracterización de los maestros ajedrecistas que cautivaron a Martínez Estrada: Paul Morphy, Rodolfo Charousek, Harry Pillsbury y José R. Capablanca.

En el contexto de estas comparaciones, resulta interesante y curioso, por la analogía elaborada, la descripción de la figura de Sócrates:

Aristócrata, como es el ajedrez, desdeñaba el gobierno del pueblo por sí mismo.

Exigía en política una cabeza que pensase por todos y los orientase, y en religión, la existencia de un Dios único, ordenando lo caótico, como el ajedrez necesita de un rey en su política y de un ajedrecista que dirija el juego. No tenía buen ánimo para lo poético, aunque en sus últimos años versificó a las fábulas de Esopo. El ajedrecista tampoco busca poesía, aun proscribió de su ciudad del tablero a los poetas, en honor de los geómetras. Mas la poesía resultaba en Sócrates del conjunto de sus ideas, de la elaboración, de la claridad, de la lógica y del orden de las mismas, como ocurre en la partida de ajedrez (286).

Del pensador griego, principalmente, el ensayista destaca la voz de un *daimón* en su conciencia que lo inspiraba, su perseverancia, su enfrentamiento con los poderosos, su carácter agresivo y crítico, su naturaleza aristocrática pero casi primitiva; y la lógica, el orden y la claridad en la presentación de sus ideas filosóficas para aseverar, en definitiva, que todos esos mismos atributos los encuentra en un buen ajedrecista. Además, subraya que Sócrates perseguía un fin en sus reflexiones: el bien; algo semejante ocurre con el ajedrecista, que realiza sus acciones con el objetivo de obtener una utilidad: la victoria como resultado de una buena jugada. Es decir, la descripción apresurada de Sócrates le sirve a Martínez Estrada como punto de partida para elaborar a continuación un retrato concreto de las cualidades del juego y de sus participantes.

El segundo nombre de la lista es Platón, de quien destaca las facultades desarrolladas en sus diálogos y su método de pensamiento para homologarlos con la partida de ajedrez sin errores. En ambos casos, Martínez Estrada encuentra la presencia de una mezcla de razón y sentimiento, el interés en acceder a la verdad y la ejecución de demostraciones consecutivas que analizan diferentes posibilidades:

Parte de un caso concreto como una posición, y de ahí se entra a laborar en lo hipotético y amorfo para darle una forma concreta, precisa, sin ambigüedades. Tienen también estos diálogos por lo general un *introito*, que es la apertura, en que se desplazan las fuerzas que van a actuar. Sigue la combinación, llena de caladas, de tanteos, de digresiones, que es la ironía, hasta que al final, donde no es posible la pérdida de un tiempo, donde es necesaria la absoluta precisión y el raciocinio exacto, es la mayéutica (287).

En consecuencia, con estas palabras acerca la práctica ajedrecística a la filosofía (y así, justifica aún más el objetivo de estos textos): ambas ciencias se edifican sobre una base dialéctica –teniendo en cuenta el pensamiento de Sócrates y Platón– que construye un sistema de ideas a partir del razonamiento y la meditación para llegar a la verdad irrefutable; la diferencia está en que el diálogo platónico parte de la realidad para elaborar la idea, por el contrario, en el ajedrez se crea una realidad que resulta del sistema de ideas

a medida que avanza la partida. Asimismo, en la mayéutica, aparece la ironía cuando se hacen conclusiones absurdas a partir de premisas erróneas y un interlocutor ayuda en esa reflexión; de la misma manera, en una partida de ajedrez, el perdedor que ha hecho una mala jugada colabora para terminar en la posición de jaque mate en la que se encuentra.

Por su parte, a Alfonso X y a Spinoza, Martínez Estrada les dedica breves palabras: del primero, resalta el mérito de haber escrito el texto más antiguo en lengua española sobre ajedrez. Su Tratado data de la época medieval y allí, el filósofo había señalado la colocación y el movimiento de las piezas en el juego, pero también, había intentado relacionar el ajedrez con la corte y el pueblo, es decir, lo explicaba centrándose en su aspecto social, cultural y filosófico. Respecto de Spinoza y Descartes, se subraya el método filosófico y lógico que utilizaron, no basado en la intuición, que consistía en la afirmación y la negación, a la vez que la demostración y la deducción permiten el acceso a la verdad.

Una de las figuras en la que más se detiene el ensayista es Edgar Allan Poe y sobre él realiza un sugestivo análisis, centrado en la materia literaria y su analogía con el ajedrez:

A poco que se considere al ajedrecista como a un tipo representativo de una necesidad de ejercicio mental, de cultura, se ve que en él se acentúan hasta grados impresionantes, las facultades de análisis e inquisición que caracterizan nuestra Edad Moderna. Él tiene la avidez del cálculo, la fiebre de ajustar a formas categóricas un mundo caprichoso y convencional; el delirio de someter a la más estricta razón cada uno de sus pensamientos (293).

Este retrato del “buen ajedrecista” está construido a partir de las cualidades de Charousek, pero en realidad también describen, aclara Martínez Estrada, las características de los textos de Poe. En ambos casos, hay una creación original –no vista aún–, el planteo de enigmas para solucionar, el uso de la intuición y la imaginación pero complementadas con una racionalidad minuciosa y precisa. Las hipótesis de los textos del escritor estadounidense siempre tienen una conexión con lo verosímil y lo posible, aunque se trate de afirmaciones increíbles:

Por eso es que en casi todos sus cuentos, antes de comenzar el relato expone hechos y teorías científicas, apelando a lo que no puede negarse, para corroborar lo que imagina. Esos introitos, que operan de inicio como la mirada del hipnotizador, eran el puente entre la verdad de lo conocido y lo desconocido de la verdad (294).

Los textos de Poe comienzan por el final y emplean el recurso de la analogía, al igual que en una partida de ajedrez, donde hay una situación, se piensa en el procedimiento y se busca una posición dominante. Asimismo, en una jugada, el ajedrecista desconoce quién obtendrá la victoria, porque cualquier final es posible dado que se enfrenta a un adversario y el desarrollo lo elaboran ambos a medida que se juega. En el cuento, es necesario un tema sobre el que se edifique la explicación y, de igual manera que el ajedrecista, el lector no conoce el camino que tomará la trama, basada en demostraciones consecutivas, ni su desenlace. Por consiguiente, en el “género poético” del ajedrez, se rastrea una resolución interesante y a partir de ella, hacia atrás, se disponen los movimientos más adecuados para llegar a ella y se realizan acciones imprevistas que desestabilicen al adversario. Algo similar ocurre en las tramas de Poe, que luego de pensado su cuento, “construye también en forma infalible”, “toma la partida a la inversa” (295). La mención de Poe y la reflexión sobre su producción ficcional es uno de los ejemplos concretos que encuentra Martínez Estrada para fundamentar la argumentación planteada en los primeros ensayos desde una nueva óptica: en principio analizaba la naturaleza del ajedrez y resaltaba algunas características que lo acercaban al arte; ahora, se detiene en las particularidades de los textos escritos por este artista y trata de encontrar los puntos de relación y las similitudes con el método y las reglas del ajedrez. Ello se puede comprobar en el hecho de que algunos de sus cuentos más conocidos (“La carta robada”, “El escarabajo de oro”, “La construcción del doble asesinato” y “El jugador de ajedrez de Maelzel”) presentan el mismo sistema de creación que el ajedrez. Sin embargo, a pesar de todo este desarrollo, Martínez Estrada señala la posibilidad de que Poe no conociera a la perfección el ajedrez, si bien intuyera que el juego sea un terreno fértil para la imaginación, ya que en sus relatos alude a él muchas veces.

Poe es “un creador de una geometría de la imaginación” (296): el razonamiento y la fantasía se retroalimentan, nada es incoherente, pese a que aplica el método científico para obtener conclusiones lógicas a partir de lo absurdo, como si se tratara de la verdad.

2.5. El juego de las posibilidades

Finalmente, el libro se cierra con la conclusión –seguida de algunos gráficos que ilustran jugadas– de que la inteligencia es la facultad predominante en el ajedrez para

llevar a cabo el método lógico requerido. A continuación, la compiladora transcribe, según aclara, un último párrafo que corresponde a un papel suelto, titulado “Ensayo. Error. Verdad”. Aquí, se resumen las principales características constitutivas del ajedrez que hemos ido puntualizando, en especial, la idea reiterada de que frente a innumerables posibilidades de movimientos, en una partida se concretan/materializan algunas de esas probabilidades:

Más o menos perfecta, más o menos apta para la vida, puede servir, en el peor de los casos, como prueba de los errores que es preciso evitar y, por consecuencia, de afirmación del camino seguro que va buscándose a tientas y que, como se sabe, por suerte, jamás se encontrará. Opera en el vacío, sobre el futuro (308).

Más allá de todas las especificaciones técnicas, las citas extensas y el punto de vista dominante en la totalidad de la compilación, a los efectos de este trabajo, interesa remarcar el hecho de que Martínez Estrada se autoconfigura también desde este discurso –con un estilo y una temática diferentes al que había mostrado en otros ensayos– como un artista y, más aún, como un jugador experimentado de ajedrez. De ese modo, su razonamiento reúne dos de sus pasiones en estos textos, escritos con el objetivo de compartir su pormenorizado análisis –aunque inconcluso– de la estética y las reglas del juego y también con el propósito de mostrar la manera de entender y llevar adelante la práctica del arte y la literatura, tal como veremos más adelante en algunos de sus relatos ficcionales. Para este escritor, el razonamiento y la lógica pueden relacionarse paradójicamente con la búsqueda de la belleza, la sensibilidad y la armonía estéticas en estos particulares sistemas de fuerzas opuestas.¹¹⁹ Explícita e implícitamente, a medida que avanza la lectura de los ensayos, se puede inferir que, a la vez, el autor, muy interesado en el tema, está hablando y puntualizando al mismo tiempo ciertos aspectos de su propio quehacer literario. Es decir, de alguna manera, *Filosofía del ajedrez* –al igual que *En torno a Kafka y otros ensayos*– muestra las variadas competencias intelectuales de Martínez Estrada, pero más precisamente, su manera de concebir la escritura ficcional en los mismos términos que un juego, donde la razón se debate con el absurdo:

¹¹⁹ Concepción semejante expresaba Martínez Estrada en “De la jerarquía en ajedrez”: “Creo que ya nadie duda que el ajedrez sea una ciencia, como nadie se aventuraría a negar que sea un arte por lo menos tan noble y bello como cualquiera de los demás. Tiene sus principios, sus reglas, sus métodos, su propósito y su fin. Es un mundo de símbolos más desmaterializados que la letra algébrica, y que la nota pentagráfica. Allí la belleza, el orden, la evolución, la fatalidad y la contingencia están al margen de las leyes de la gravitación y de la economía animal, de las que no se libra el estudio de los movimientos del péndulo ni el movimiento de la escultura” (*El Ajedrez Argentino*, N° 16, febrero de 1925, citado por Morgado 2013).

La lógica común, que Le Dantec calificara como residuo individual de la experiencia de la especie, toma un aspecto peculiar en el ajedrez. Cada jugada de una pieza, en tanto se ajusta a las normas preestablecidas de sus movimientos independientes, es lógica si es correcta. [...] Pero aparte esa lógica, que es la misma que Galileo advirtió en el péndulo, existe otra lógica análoga a la que se estudia en filosofía y que podríamos llamar lógica conmutativa, de ecuación o de los conjuntos, y no siempre es posible advertir aquí donde termina la lógica y donde comienza el absurdo (41).

Aquí, el ajedrez —como Kafka y una serie de intelectuales en el otro caso— es el punto de partida para exhibir sus preferencias y la manera en la que ellas influyen y determinan su propio rol de escritor. Para Martínez Estrada, este tipo de juego es, al igual que la literatura, un entretenimiento librado al azar y lo imprevisible es, en algún punto, el pensamiento lógico corrompido por un elemento irracional (“Sábado de Gloria” y “Marta Riquelme” son algunos de los relatos donde subyace tal idea). Allí se justifica que, en varias zonas del libro, el ajedrez haya sido definido como un *arte-ciencia* que cuenta con una filosofía pragmática propia, un sistema racional y axiológico, sostenido en la inteligencia:

Los profundos y metódicos estudios que se han realizado en el ajedrez durante los últimos cincuenta años, han colocado este juego en la categoría de ciencia exacta, bien que sin un solo postulado, sin una sola ley. Será, en consecuencia, todo lo vago e indeciso que se quiera, pero ello se debe a una incapacidad del cerebro para ceñir a fórmulas positivas el juego, y es bastante por ahora si se ha ido reduciendo y ordenando lo contingente y lo eventual, hasta marcar un poco lejanos y cambiantes los límites de lo que escapa a los cálculos precisos (45).

[...] el ajedrez es ya una ciencia, como anticipara Leibnitz, la más concreta y simple. De ahí sus vínculos específicos con las otras creaciones puras del intelecto: la matemática y la lógica. Pero como está representado plásticamente y sus notas corresponden a las de la sensibilidad tanto como a las del juicio, su valor artístico es el del arte puro (49).

CAPÍTULO 3

Un sábado de pesadilla

La burocracia aplasta cuando funciona perfectamente bien, como les pasa a los pobres alemanes. Entre nosotros, porque es siempre ineficaz, provoca fastidio, frustración, hartazgo, pena; pero no agobia por un efecto de encierro, ni ahoga como ahoga lo que es compacto. Está llena de agujeros y de fallas, lo que conviene en definitiva cuando lo que está precisando uno, como ahora preciso yo, es el descuido y no la eficiencia: la distracción.

Martín Kohan. *Bahía Blanca* (2012: 9)

Los cuentos de Franz Kafka retratan las marcas extrañas de lo viviente, sugieren la torsión de la existencia como desvarío racionalmente correcto, y exponen lo humano como exabrupto del ser en ese repetido, insistente, estado de irresuelto. Más que de un saber (de lo) absurdo y un repertorio (de lo) incognoscible, su escritura sostiene un incierto orden (de lo) doliente, ajeno a las misericordias, enumera una rara humanidad ante una sociedad poblada de perplejos dentro del universo de estupefactos, todas variantes del mundo uniformado, poblado de miserables, genuflexos, humillados, vivientes de una comarca de esperpentos ya condenados, catálogos subjetivos formados por escorzos preindividuales dentro de un itinerario postpersonal.

Gregorio Kaminsky. *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico* (2010: 53-54)

3.1. Crónica de un tiempo “glorioso”

A partir del presente capítulo analizaremos los conceptos de *literatura*, *representación* y *realismo* que Martínez Estrada propuso en sus dos ensayos en el marco de su producción ficcional, destacando el sentido que revisten tales conceptos en sus cuentos. Tomamos, en primer lugar, el relato “Sábado de Gloria” (1944), que se inscribe en la tradición de los relatos que representan la vida en las oficinas. Uno de los primeros autores que describieron con exactitud ese mundo laboral en la literatura argentina es Roberto Mariani (1892-1946), perteneciente al grupo Boedo. En 1925 salen a la luz sus *Cuentos de la oficina*, en los que el autor instala en la narrativa realista una serie de personajes, ambientes y situaciones típicas, tales como el clima social de la oficina, el empleado de clase media que tiene miedo a perder su trabajo, las trampas para la supervivencia, el cumplimiento de órdenes, el control de los jefes y la subordinación. Si leemos por ejemplo uno de los textos, “Toulet”, podemos observar detenidamente, a través de una prosa morosa y puntillosa, las características del ámbito oficinesco porteño de los años '20:

Inútiles, en la oficina, los ventiladores. Estaban los empleados con la camisa escotada, levantadas las mangas; despeinados, todos. A cada momento había que secarse el sudor de la cara. Algunos acercábanse al ventilador para secar el pañuelo; enseguida estaba otra vez húmedo el pañuelo, inútil también él esa tarde caliente y pesado aire de plomo caliente que agobiaba a los empleados y los vencía y les absorbía ganas, voluntad... Sudor, desgano; sensación, en uno, de las cosas que caen. El sudor estaba en la frente; la frente era como una esponja que metódica y suavemente se iba exprimiendo cubriéndose de sudor (1998: 97).

Unas décadas después, aunque con un tono, efecto y objetivo diferentes, Martínez Estrada presenta también el paisaje caluroso, asfixiante, hostil y abrumador de una oficina repleta de muebles, papeles y empleados, situada en algún Ministerio público de la ciudad de Buenos Aires:¹²⁰

Había sesenta y dos empleados sumariantes en esa oficina de no más de cien metros cuadrados de superficie. En cada escritorio trabajaban hasta cuatro auxiliares y estaban los muebles tan juntos que era difícil levantarse y caminar. Las mesas de despacho, las máquinas de escribir, las sillas se apretaban sin resquicio. [...] Contra las paredes había largos armarios con puertas de vidrio donde se guardaban expedientes bajo llave –los muy importantes, en la caja de hierro– y, en estantes verticales, los biblioratos y libros de consulta: códigos, decretos, boletines oficiales, reglamentaciones, antecedentes, etc. (39-40).

No sólo el ámbito poco agradable donde trabaja el protagonista, Julio Nieves, sino también la sede del Banco Nacional, el Correo y las calles de la capital por donde él transita están descriptas como espacios sofocantes, laberínticos, ocupados por una gran cantidad de individuos grotescos sin educación y que no respetan al prójimo; sin embargo, la caracterización de la geografía urbana y las oficinas estatales constituyen el marco de algo más. En el título (reiterado en varios pasajes del texto) se dan algunas pistas: para el lector conocedor de la doctrina católica, remite en principio, al Sábado Santo o Sábado de Gloria, que es el tercer día del Triduo Pascual. En la tradición, la jornada se caracteriza por la reflexión, el silencio, la espera y la oración en la vigilia de la resurrección de Jesús; en las iglesias no hay celebraciones ni símbolos visibles: el altar está desnudo y las luces, apagadas. No obstante, este relato va preparando al lector para la llegada de un acontecimiento diferente, debido a que el autor instala una lectura política del acontecimiento religioso. La gran fiesta final que celebra el triunfo de la revolución

¹²⁰ Los lugares cerrados, laberínticos, sobrecargados de personajes humillados aparecen en varios de los relatos martinezestradianos, algunos ejemplos son: el rancho de “Viudez”, la iglesia de “La inundación”, el hospital de “Examen sin conciencia”, el conventillo de “Juan Florido, padre e hijo, minervistas”, la oficina en “No me olvides” y la sala de espera de “En tránsito”.

militar ocurrida el día anterior se describe en términos de un hecho hiperbólico, desaforado, casi perverso, que se distancia del sentido primigenio de la expresión en la doctrina católica:

En la Dirección General había movimiento inusitado. Numerosas personas iban y venían, entraban y salían. Estaban preparando la Fiesta de la Confirmación (de las autoridades superiores). Se dijo que irían de otros departamentos. Entraban enormes ramos de flores, cajones con bebidas, bandejas de masas y sándwiches, vajilla, copas, fruterías, heladeras, bomboneras, canastos de empanadas, manojos de globos de colores para los niños y paquetes de pitos y serpentinas. Cantidades increíbles. Operarios de casas de adornos colocaban guirnaldas, escudos y banderas. Unos sobre escaleras, trepados sobre muebles, adornaban el enorme salón de recepción. Era un salón de cincuenta metros de largo, veinte de ancho y no menos de diez de altura, con enormes arañas de bronce cubiertas de caireles de cristal. Los tapizados de las paredes, la madera labrada, las alfombras, todo era de un lujo y magnificencia imperiales. En una hora tenía que quedar todo arreglado, todo preparado para la fiesta. Irían los funcionarios superiores con sus familias y hasta llevarían bailarinas del cuerpo de baile del teatro (89).

A medida que avanza el argumento, también hay un incremento de acciones cifradas en torno de la “espera” de la asunción al poder de todas las nuevas autoridades en los diferentes órdenes de la sociedad, que será festejada de manera carnavalesca, pero también de la obtención de la licencia para viajar en el protagonista. En este cuento largo, la prosa lenta, la atmósfera de calor intenso, las interpolaciones y las idas y vueltas sobre el tema de la concreción del viaje de Nievas hacen que los lectores “esperen” y “desesperen” (sobre todo, el protagonista) por conocer la resolución de la historia, que será tardía, ambigua y confusa.¹²¹

A través de la hipérbole, cifrada en una larga enumeración de comidas, bebidas y objetos, y de una serie de imágenes recurrentes, que describen el lujo, el exceso y el derroche de los organizadores, se construye el acontecer en un plano irónico que establece diferentes líneas de sentido. La historia está situada un día sábado que no tendrá, en realidad, nada de glorioso ni positivo para el personaje principal –ni para los argentinos en realidad, pues ese día comienza un proceso dictatorial–; al contrario, se irá convirtiendo en el transcurso de la jornada en una especie de pesadilla, en una serie de hechos que Nievas no conoce ni comprende:

Julio había olvidado de que estaba en mangas de camisa. Se puso el saco mientras

¹²¹ Jorge Luis Borges afirma que la subordinación, las jerarquías eternas, la postergación infinita y la creación de situaciones intolerables son rasgos centrales que rigen la narrativa kafkiana (1975: 104-105).

salía. Las puertas de los despachos estaban abiertas y la música fluía de las puertas como un torrente de sonidos. Era delicioso ver tanta gente. Al abrir el secretario una puerta, vio en la sala de espera algunas personas, y entre ellas le pareció reconocer a su mujer y a su hijita. Estaban sentadas como si esperaran. ¿Qué? ¿Habría entendido que lo esperase allí, en esa sala de espera? Quiso entrar, pero la puerta quedó cerrada con llave. Lo apretujaban infinidad de invitados que forcejeaban por entrar en el salón de fiestas. Se quedó allí sin saber qué hacer. Estaba perplejo. Alcanzó a ubicarse en el quicio de la puerta, desde donde dominaba todo el salón y, a través de una amplia puerta con colgaduras de flores, la orquesta. Había infinidad de mujeres entre los concurrentes. Reían del modo más desfachatado y aplaudían entusiastamente (92).

Paulatinamente, el mal sueño, la indiferencia, el carácter opresivo y el delirio replican particularidades kafkianas:

¿Tiene alguna garantía el “mundo” de Kafka de que no sea el mundo delirante que Dostoievski hace ingresar como personaje sin forma ni papel en las novelas? Sí: es un mundo perfectamente lógico. Tiene la garantía de la razón, porque está construido como por mano de arquitecto y tiene la garantía de la intuición profunda, porque está animado por símbolos. Los sueños y los delirios están fuera del paciente, la absolución de su culpa también; todo lo que antes constituía la tragedia del hombre, su vértigo en la caída hacia lo más hondo de la introspección, también están proyectados fuera, mucho más que en las tragedias de Sófocles, donde la fatalidad penetra en el alma de los héroes y allí enciende el arrepentimiento o el espanto (Martínez Estrada 1967: 27).

Por consiguiente, una situación cotidiana, trivial —el pedido de licencia de Nievas para vacacionar en Mar del Plata unos días con su familia y la realización de unos trámites simples— desencadena el caos acompañado de un sentimiento de impotencia y vergüenza en el protagonista, quien quedará perplejo ante cada situación que se le presenta, especialmente, el baile final de su pequeña hija Nelly semidesnuda en el festejo del ascenso militar al poder:

Unos ordenanzas entraron apresuradamente y retiraron de una mesita todo lo que había en ella, dejándola libre. Instantes después, entre grandes aclamaciones, risas y aplausos, entró una criatura, idéntica a su hija. ¿Era su hija? Despojada de su vestido de calle, con apenas una enagueta y sus zapatos de baile fue puesta sobre la mesa y, al compás de la música que seguía ejecutando un vals, empezó a bailar. Era increíble y maravilloso. Julio sintió orgullo y vergüenza. Intentó penetrar y sacar a su hija de allí, atropellándolo todo. Pero no podía moverse; estaba clavado por codos y cuerpos contra el quicio. Observaba la escena que se animaba cada vez más. Parecían estar borrachos todos. La niña bailaba con desenvoltura como una bailarina profesional. Muchos militares, que abrazaban a algunas damas al mismo tiempo que levantaban sus copas, festejaban el espectáculo (92-93).

El modelo narrativo kafkiano puede verse entrelíneas: el matiz realista del relato se tiñe de un tono absurdo, casi humorístico, que lo convierte lentamente en un texto fantástico.¹²² Las dudas, las repeticiones y las contradicciones provocan que el narrador, el protagonista y el lector queden desconcertados: ¿se trata de un mal sueño, de un caso de locura o de cansancio en Julio? A propósito, esta situación puede relacionarse con las palabras expresadas por Martínez Estrada respecto de su encuentro con Helen Keller en 1943, registrado en uno de los ensayos de *En torno a Kafka*:

Convinimos en que sus primeras preocupaciones fueron de carácter fundamental – de pronto el mundo de lo existente le fue revelado no como apariencia sino como voluntad–, teniendo en cuenta que el mundo que ella iba descubriendo, o creando, o inventando, o revelándosele, tenía márgenes ilimitados, formas imprecisas en que lo real y lo fantástico, lo posible y lo imposible, lo continuo y lo súbito, lo coherente y lo incongruo, lo esperado y lo inesperado, no se habían configurado en su mente según el lento despertar del párvulo. Para ella, entrar a habitar el mundo que iba revelándosele como un receptáculo misterioso era, más que trabar relación con las cosas, asignarles un modo y una forma de ser, ordenarlo y organizarlo (1967: 121).

Llevada la experiencia de Helen al caso de Nievas, de alguna manera, él también está desorientado ante la concatenación de hechos que se le presentan, no porque sea ciego o sordomudo como la escritora sino porque no logra entender lo que ocurre a su alrededor y, a diferencia de Keller, todavía no logra ordenar y organizar ese mundo extraño a sus ojos. En el desenlace (que no clausura el sentido, al contrario, habilita a una mayor incertidumbre), el clima fantástico se apodera del relato: el protagonista y los lectores no saben si se encuentran en el medio de un mal sueño o de un delirio; entonces, para comprenderlo, deberán modificarse la percepción y los sentidos, tal como Martínez Estrada recomendaba para la lectura de los textos kafkianos.¹²³

¹²² Recordemos la importancia que Martínez Estrada le reserva a la literatura inverosímil, absurda, elaborada con técnica y trabajo, en el diálogo que tuvo con los alumnos en Moscú.

¹²³ Al respecto, comenta Martínez Estrada: “Los personajes de Kafka se nos presentan como si se movieran en un sueño, precisamente porque no acaban de aceptar el orden convencional y monstruoso de una realidad condicionada por la norma y la ley facticias. ¿Se objetará que el hombre sólo puede llegar a ser hombre entrando heroicamente en el callejón sin salida de su mente, en su propio laberinto? [...] El mundo de Kafka, en resumen, no es el de los restantes seres humanos muy contentos con cualquier rutina que los libere de la angustia y la responsabilidad de pensar; tampoco es el mundo del filósofo ni del campesino: *es el mundo real*, y sólo puede ser expresado por el mito, por la metáfora, por el lenguaje de la intuición que hablamos cuando estamos dormidos, es decir, cuando nos reintegramos al sentido nocturno y orgánico de la vida. Quienes suponen que, admitido el orden de la vigilia como el único natural y cierto, Kafka crea un sistema de símbolos para su lectura, a mi juicio se equivocan” (1967: 34-35).

3.2. La invasión de los “otros”

Por otra parte, la denuncia social aparece solapada bajo la máscara simbólica del argumento; Julio se ve abatido y desamparado en el mundo hostil de la jerarquía burocrática enmarcada en un contexto dictatorial de imposiciones y transformaciones.¹²⁴ De esa forma, el cuento se convierte en un símbolo de lo que representó la irrupción (en términos de *invasión*) del peronismo para el autor y una parte de la clase media y alta argentina entre los años '40 y '50; las masas populares con características *vandálicas* ganaron las calles y adquirieron mucho poder (Beraza 2010: 203).¹²⁵ En este texto, el tópico de la “invasión” en tanto muchedumbre que se apodera de un lugar y trastoca la “paz” anterior al golpe de Estado lo atraviesa en diferentes instancias: por ejemplo, la oficina donde trabaja Nievas está superpoblada de empleados a partir de la llegada y el asentamiento de los “nuevos” instalados por el régimen triunfante, que provocan recelo, competitividad y desconfianza en los trabajadores antiguos; el avance de las tropas militares en la ciudad; la gente agolpada en la Unión Telefónica y el Correo sumado a una serie interminable de trámites le impedían al protagonista cumplir con sus diligencias; y una inesperada multitud de gente humilde, sin educación, agolpada en distintos sectores del Banco que retratan situaciones caricaturescas e increíbles:

Pululaba el gentío y un rumor de inmensa colmena zumbaba bajo la gran bóveda. Algunos habían llevado silletas plegadizas y merienda. Muchas mujeres cambiaban los pañales a sus criaturas, apretándoles la cabeza entre las piernas. Iban y venían los clientes. Grupos de escolares con delantal blanco se arracimaban frente al mostrador de Ahorros Escolares. Un vendedor de globos y pitos y otros vendedores de frutas, con las canastas cubiertas con alambre tejido, vociferaban, pregonando su mercancía. Los atropellaban, pero ellos conservaban el equilibrio, balanceados por los clientes con sus canastas, sin enfadarse. También había una vendedora de empanadas con dos parches de sebo y yerba en las sienes. Como vendía rápidamente las empanadas, un chiquilín zarrapastroso le renovaba el *stock*. Con un plumero de papel ahuyentaba las moscas, que esa mañana estaban muy cargosas (58).

¹²⁴ El desconcierto y abatimiento del protagonista refleja la situación del agrimensor de *El castillo* o Gregorio Samsa de *La metamorfosis* de Kafka, por ejemplo. En este sentido, en “Intento de señalar los bordes del mundo de Kafka”, Martínez Estrada sostiene que mundo presentado por el escritor checo es lógico –está pensado/razonado– y, a la vez, es intuitivo, pues está fundado en la presencia de símbolos, al igual que ocurre en “Sábado de Gloria”.

¹²⁵ La visión de la *masa* –grupo integrado por muchas personas, de baja condición social a veces– como algo turbulento, bárbaro y amenazador también está presente, por ejemplo, en “La cosecha”, “No me olvides”, “Juan Florido, padre e hijo, minervistas” y “Marta Riquelme”.

Todo ello retrata un cambio en diferentes órdenes y parece que confabula en contra del personaje central para impedirle llevar adelante sus diligencias y el cumplimiento de su licencia vacacional; un nuevo gobierno se impuso y las masas reaccionaron, provocando efectos adversos: miedo, duda, susceptibilidad...¹²⁶ Asimismo, esa idea de invasión se encuentra reforzada por múltiples referencias histórico-políticas, además de la religiosa –que en realidad no se sostiene, al contrario, más bien se satiriza (Domínguez 2013: 123-124)–. Por un lado, en el título y el interior del texto, se hace una referencia superpuesta al ingreso de las tropas del Ejército en Buenos Aires el 6 de septiembre de 1930 (ocurrido un día sábado), lideradas por el general José Félix Uriburu, y el 4 de junio de 1943 (primer viernes), al mando del general Arturo Rawson, que instalaron las revoluciones militares que destituyeron a los presidentes Hipólito Irigoyen y Ramón Castillo respectivamente. Al mismo tiempo, se lee en medio de estos pasajes protagonizados por muchedumbres otra imagen inolvidable para los argentinos: la movilización de una gran cantidad de dirigentes y trabajadores hacia la Plaza de Mayo el 17 de octubre de 1945 (Borello 1979), con el objetivo de reclamar el regreso de Juan Domingo Perón y su restitución en los puestos que ocupaba.¹²⁷ Ello derivó en el anuncio

¹²⁶ “Al llegar al Banco, Julio encontró que estaban haciendo algunas refacciones en el hall de entrada. Los pintores habían colocado una cantidad de andamios y escaleras que dificultaban casi por completo el acceso de los clientes, y las muchas personas allí apiñadas forcejeaban por entrar y salir [...]. Había pánico con motivo de la revolución. El hall estaba atestado de clientes y curiosos afanosos de alcanzar las ventanillas. Se empujaban con los codos y con las piernas. Tal movimiento inusitado le hizo recordar a Julio que los diarios anunciaron que el gobierno provisional tomaría importantes acuerdos sobre política bancaria, insinuándose la posibilidad de que se incautara de los depósitos de la Caja de Ahorros, que más tarde reembolsaría con títulos” (56-57). “Además, había mucha gente en las otras ventanillas. A Nieves se le ocurrió que podría ser gente traída del interior para simular que tuvieran que hacer operaciones en el Banco y dificultar así el acceso de los verdaderos interesados, frustrándoles el intento de retirar su dinero. Pues había muchísimas mujeres de aspecto humilde y criaturas que lloraban asustadas por el tumulto o por los estrujones” (58). “El amigo no aparecía por ninguna parte. Convinieron encontrarse donde ahora estaba él, ahí precisamente, junto a la columna de la izquierda. [...] Decidió subir. Buscó los ascensores o las escaleras y hasta, en su ofuscación, llegó a dudar de si era ése el Banco donde tenían que encontrarse. Se cercioraría antes, observando el ambiente, la enorme cúpula, las barandillas de los seis pisos, las instalaciones, las molduras. Era lo único que recordaba al Banco, pues lo demás parecía haber desaparecido arrasado por la extraordinaria cantidad de gente. Los empleados, los ordenanzas y los vigilantes estaban de un humor imposible. No comprendían su asombro ni que tuviera tanta urgencia un día sábado, justamente ese sábado que por lo visto había elegido todo el mundo para arreglar sus asuntos” (58-59).

¹²⁷ En forma casi idéntica, pero en tono argumentativo, Martínez Estrada opina y analiza la expresión popular peronista en *¿Qué es esto?*: “Perón nos reveló, no al pueblo sino a una zona del pueblo que, efectivamente, nos parecía extraño y extranjero. El 17 de octubre Perón volcó en las calles céntricas de Buenos Aires un sedimento social que nadie habría reconocido. Parecía una invasión de gentes de otro país, hablando otro idioma, vistiendo trajes exóticos, y sin embargo eran parte del pueblo argentino, del pueblo del Himno. Porque había ocurrido que, hasta entonces, habíamos vivido extraños a parte de la familia que integraba ese pueblo, ese bajo pueblo, ese miserable pueblo. Lo habían desplazado u olvidado aun los políticos demagogos y Perón tuvo más que la bondad y la inteligencia, la habilidad de sacarlo a la superficie y de exhibirlo sin avergonzarse de él, no en su calidad de pueblo sino en calidad de una fuerza tremenda y agresiva que hacía peligrar los cimientos mismos de una sociedad constituida con sólo una parte del

de su lanzamiento como candidato a presidente en las elecciones de 1946. La imagen de la masa que avanza quedó asociada con el nacimiento del peronismo y ante ello, la clase intelectual vernácula reaccionó “horrorizada” ya que el fenómeno popular significaba la restitución de la barbarie y la instalación del fascismo en el país (Fiorucci 2002).¹²⁸ Martínez Estrada fue uno de los intelectuales que adhirió a esa impresión; así, en las descripciones del bullicio y el descontrol de la multitud, el autor habilita en la ficción una idea que había comenzado a desarrollar en *Radiografía de la Pampa* (1933) y tuvo su máxima expresión explícita y descarnada en *¿Qué es esto?* (1956): “la llegada de un nuevo tiempo, bárbaro, casi primitivo, de salvajismo y dictadura. Es la futura concepción de la elite acerca del peronismo” (Beraza 2010: 204).¹²⁹

3.3. Collage ficcional

“Sábado de Gloria” constituye un tejido, como diría Roland Barthes, plural, conformado de hilos diversos (1987), es una colección de fragmentos interrelacionados. Una técnica que permite esa pluralidad es la del *collage*, tramada a partir de alusiones políticas e históricas.¹³⁰

elemento humano. [...] Era un pueblo vivo, un pueblo viviente que ahora estaba en marcha. Y eran nuestros hermanos harapientos, nuestros hermanos miserables” (55-56).

¹²⁸ Respecto de la relación entre los intelectuales y el peronismo, Flavia Fiorucci agrega: “De ahí en más, el divorcio entre las clases letradas y el peronismo durante la década 1945-1955 se convirtió en una imagen recurrente en la literatura sobre el tema (muchas veces en la forma de una condena) y conquistó el imaginario popular. En la visión generalizada, intelectual y peronista se presentaban como identidades irreconciliables. [...] Salvo escasas excepciones Perón recibió durante sus dos primeros gobiernos el apoyo de tan sólo un sector del mundo intelectual: el nacionalista”.

¹²⁹ Como ya dijimos, la producción narrativa de Martínez Estrada fue publicada en 1956 –aunque comenzó a gestarse en la década del cuarenta–, una vez que el gobierno de Juan Domingo Perón ha sido derrocado por la Revolución Libertadora de 1955. Al respecto, si las narraciones hubieran salido a la luz antes de los cincuenta, Avellaneda señala que sólo “Sábado de Gloria” y “Un crimen sin recompensa” hubieran podido ocasionar alguna reacción de parte del gobierno peronista debido a que aluden a datos históricos reconocibles. Además, desde 1946 Martínez Estrada estaba jubilado de su puesto en la Dirección de Correos y Telégrafos, por lo tanto, no tenía ninguna relación con la administración pública. La causa de la demora de la publicación de los cuentos se debe a que pertenece a un proceso tardío de escritura ficcional, ya que antes había sido reemplazado por el ensayo: un género celebrado por la crítica, que le requirió una tarea de esfuerzo y análisis. En consecuencia, los relatos implicaron otro modo de acercamiento a la realidad argentina que excedió los límites del ensayo y reforzó sus ideas desde un lugar diferente (Avellaneda 2013: 151-152).

¹³⁰ Martínez Estrada conoció muy bien el manejo de la administración pública, sus demoras y los trámites interminables pues, como mencionamos en las primeras páginas, luego de abandonar su educación secundaria en Buenos Aires por motivos económicos, comenzó a trabajar desde muy joven en el Correo Central durante varios años. Es de notar que precisamente en “Sábado de Gloria” el protagonista fue al Correo y a la Unión Telefónica, pero el narrador aclara que renunció a esas gestiones por la lentitud de los

Las referidas a lo histórico adoptan la forma de citas entrecomilladas en el centro del relato, señaladas gráficamente por los apellidos de sus autores entre paréntesis, y registran sucesos del pasado argentino:

La tarde anterior se había consumado el avance de las tropas sobre Buenos Aires, al mando de oficiales que, haciendo un sacrificio de su honor y con riesgo de sus vidas, derrocaron al gobierno civil e implantaron una junta militar. Los diarios de esa mañana comentaban en tono de alabanza pero con distintos puntos de vista, ya el avance de las tropas sobre la metrópoli, ya los movimientos tácticos de las mismas, ya los actos de arrojo de los oficiales (50-51).

“[...] Queda perfectamente aclarada la marcha de la invasión... sobre la heroica ciudad de Buenos Aires, en uno de sus más grandiosos episodios históricos. Es muy conveniente ahora conocer el final: ...La forma cómo los patriotas porteños aniquilaron el ataque y obligaron a capitular al General... y a los que con él anduvieron perdidos por las calles que los planos de... habían entreverado de lo lindo” (Mitre) (comillas y puntos suspensivos del original) (51-52).

La multitud ocupaba las plazas y las calles adyacentes. La ciudad fue conmovida por lo inesperado del espectáculo. Habló el *gauleiter* y después el generalito Banderas y el coronel Pagola. La muchedumbre cantaba las canciones patrióticas *Giovinezza* y *Uber Alles*. Las gentes tendían los brazos en un saludo militar y los generalitos pasaban por debajo de esos arcos de triunfo. Los feldmariscales iban a pie y los sacerdotes los asperjaban con hisopos de plata. El padre Filippo Castañeda hacía cortes de manga. A esto siguió el candombe, baile nacional de las grandes fiestas de etiqueta, dirigido por el mariscal Eusebio. Hereñú habló en nombre del pueblo. Después pegaron fuego a las iglesias. Era justo, pues, que ese sábado se designara como Sábado de Gloria (56).

El narrador deja lugar a otras voces intercaladas, sin indicación temporal, que provienen de diferentes fuentes (Bartolomé Mitre, Vicente Fidel López, Adolfo Saldías y Ramón del Valle Inclán), pero apuntan a un mismo tiempo (siglos XVIII/XIX) y objetivo: describir hechos violentos, avances de tropas sublevadas, agresiones y saqueos en la época de los caudillos federales, por ejemplo, que en realidad constituyen referencias veladas al contexto de producción del relato y la mirada de Martínez Estrada al respecto (Borello 1979: 156-157). Y ello se traduce, a su vez, en una actualización al presente de la escritura de la *invasión* de los *bárbaros* (militares y civiles) en la ciudad y las oficinas por donde Nievas va pasando, y ellas adoptan formas desmesuradas, grotescas, fantásticas que lo perturban:

A Nievas se le ocurrió que podría ser gente traída del interior para simular que tuvieran que hacer operaciones en el Banco y dificultar así el acceso de los

trámites, el accionar del personal y la gente agolpada en las oficinas que lo demoraban en el regreso a su trabajo.

verdaderos interesados, frustrándoles el intento de reiterar su dinero. Pues había muchísimas mujeres de aspecto humilde y criaturas que lloraban asustadas por el tumulto o por los estrujones. El Banco parecía el andén de una estación de donde, en épocas de pánico (eso ocurrió en la anterior revolución, seis meses cumplidos), los trenes con salidas intermitentes de quince minutos se demoraron tres horas. Avanzar por entre esa muchedumbre silenciosa, de la cual sobresalían como látigos, gritos y llantos de los niños, era una ardua hazaña (58).

En un mismo plano –enmarcado al inicio y al final con la expresión “Sábado de Gloria” que refuerza la ironía– los hechos narrados se asimilan y emiten un único mensaje para el protagonista y los lectores: pese al paso del tiempo, en el país se reiteran los mismos males que le impiden curarse de una enfermedad diagnosticada por el autor desde su *Radiografía* de 1933.¹³¹ Es la idea de la historia entendida como un ciclo, un eterno retorno de acontecimientos, que habían observado Nietzsche, Spengler y Toynbee.¹³² Por consiguiente, en este relato aparecen también las analogías atemporales –señaladas, criticadas y refutadas por Sebreli– que realiza Martínez Estrada en algunos de sus ensayos polémicos.¹³³ El discurso así construido establece una identidad entre el rosismo, el irigoyenismo y el peronismo, ya que, pese a la distancia temporal, reiteran un orden de cosas muy semejante, tal como manifiesta en *¿Qué es esto?*:

Le fue fácil a Perón conquistar la plebe rosista e irigoyenista que forcejeaba por resurgir a la luz. Hacía poco más de diez años que había sido sepultada por el sector conservador más crudo. Desde 1930 estaba preparado el terreno para el nazifascismo acriollado que florecería en 1943, con Uriburu, Justo, Ortiz y Castillo. Uno por convencimiento, los otros por conveniencia, por debilidad o por seducción del poder político (60).

¹³¹ “Para Martínez Estrada sus ficciones son placas radiográficas de la Argentina en uno de los más torpes períodos de su historia, dada y comandada por la dictadura; síntesis de una época paralela a los sorprendentes síntomas del morbo que se había adueñado del cuerpo del escritor” (Ghiano 1956: 146).

¹³² En este sentido, Martínez Estrada también utilizó el tópico del “eterno retorno” para referirse a las comedias de Aristófanes. Tal como expresa en su ensayo sobre el escritor griego, sus textos le demuestran que, desde la Antigüedad, los hombres forman parte de un ciclo de la naturaleza que tiende a repetir determinados hechos, intereses y características del ser humano en la sociedad.

¹³³ “Estas comparaciones puramente exteriores basadas en aspectos circunstanciales y accesorios, que prescinden del momento histórico inmediato, constituyen una tentación constante en la mente humana y se encuentran en el ritual mágico y en las supersticiones sobrenaturalistas de las creencias primitivas. Siempre es posible hallar en dos hechos, un aspecto tan formal, tan general y abstracto que sea común en ambos, aunque se diferencien en todos los demás [...]. Del mismo modo dos períodos históricos pueden parecerse en muchas cosas y sin embargo son fundamentalmente distintos porque preparan un porvenir distinto [...]. Si juzgamos a los acontecimientos históricos y a los hombres, no en base a ideas fijas e inmutables, sino a su situación concreta y actualizada de acuerdo a la incesante y desconcertante transformación de la vida, comprobamos que la historia nunca se repite y que cada acontecimiento histórico es siempre nuevo, único e intransferible” (Sebreli 1960: 45).

Las partes del relato arriba citadas demuestran (o pretenden demostrar intencionalmente) que los vicios, la violencia y el avance de los bárbaros de los siglos XVIII y XIX, con algunos de sus representantes: Santiago Hereñú, Juan Manuel de Rosas y Justo José de Urquiza, vuelven a instalarse durante el gobierno de Perón, según el punto de vista de Martínez Estrada. En este complejo discurso narrativo, el autor realiza una mezcla hojaldrada de datos y hechos históricos, pero también de personajes reales y ficcionales (Borello 1979). Así, cuando menciona a Filippo Castañeda, remite al mismo tiempo al padre Francisco de Paula Castañeda (1776-1832) y al sacerdote Virgilio Filippo (1896-1969).¹³⁴ Este último fue amigo y colaborador de Eva Duarte y defensor de Perón; asimismo, se desempeñó como diputado por el Partido Peronista en 1948-1952 y escribió varios textos: *La religión en la escuela primaria*, *El Plan Quinquenal*, *Perón y el comunismo*, *El reinado de satanás*, *Confabulación contra la Argentina*, *Imperialismo y masonería*, *Ciencia, milagros y convertidos*, *Marcha hacia la fe*, *Sistemas genialmente antisociales*, entre otros.¹³⁵

Otro caso de referencia intertextual aparece en: “Las turbas armadas y las tropas mancomunadas desfilaban como si se tratara de una ciudad invadida por el extranjero. Andaba suelto de acá para allá el generalito Banderas con sus tropas, y de allá para acá el coronel Pagola con las suyas. El otro coronel Del Monte se aprestaba a invadir también

¹³⁴ Francisco de Paula Castañeda fue un padre franciscano, que se hizo famoso por sus discursos, oratorias y participación en la Revolución de Mayo de 1810. Respecto de sus escritos, “adelantan, por una parte, debates e ideas que se sustancian acaso con mayor eficacia en los escritores románticos e, incluso, existe una batería de ‘ideales democráticos’ que se vislumbra aquí con mayor intensidad que en algunos textos de Esteban Echeverría o de Juan Bautista Alberdi, como, por ejemplo, el entendimiento y las posibilidades de comprensión del ‘pueblo’ y la existencia o no de una *sociedad*. Por otra parte, la conformación polifónica, estratégicamente plural y polémica, establece un plano de experimentación discursiva que abonará los discursos, debates y polémicas del Plata posteriores y será un marco preparatorio para la digestión de la violencia verbal de los textos del período rosista” (Baltar 2008: 560). Por su parte, “el padre Filippo era ya una figura popular de la Iglesia argentina, mucho antes del advenimiento del peronismo; llevaba publicados más de treinta libros y era, sobre todo, un avezado comunicador radial. Vinculado al nacionalismo, su prédica anticomunista y antisemita era cuestionada por los sectores liberales católicos. En 1943, apoyó de inmediato a la Revolución de Junio, y desde las páginas del diario *El Pueblo* fue una de las plumas que con mayor elocuencia promovieron la figura de Perón” (Piñeiro Iñíguez 2014: 45).

¹³⁵ “Nunca hubo un gobierno que estuviera tan cerca de la Iglesia como el de Perón entre 1947 y 1948. Se aumentó el presupuesto público para costear el culto católico y se multiplicaron los cargos rentados. [...] Se creó un nuevo puesto en el organigrama del Poder Ejecutivo que, aun resultando en un hecho controversia, demostraba la importancia dada por Perón a la Iglesia: el cargo de adjunto eclesiástico a la Presidencia. Las controversias provinieron porque Perón designaba al adjunto: el ‘cura peronista’ Virgilio Filippo primero; su amigo mercedario José Prato después. La estructura se complementó en 1948 cuando la Dirección de Culto fue elevada a Secretaría de Estado y se designó como secretario a Enrique Benítez de Aldama, uno de los hermanos del padre Hernán Benítez. El punto culminante de este proceso se dio con la Reforma Constitucional de 1949. Su inspirador y principal redactor fue el jurista socialcristiano Arturo Sampay, personalidad muy independiente aunque ligado a círculos católicos de La Plata y ex discípulo de Maritain. La Constitución incorporó una normativa social y laboral, cuya inspiración expresa era la doctrina social de la Iglesia, y la educación religiosa adquiría rango constitucional” (Piñeiro Iñíguez 2014: 47-48).

con sus colorados” (54). Aquí, por un lado, la cita remite al protagonista de la novela *Tirano Banderas* (1926) de Ramón del Valle-Inclán: Santos Banderas. El texto trata sobre la caída de este dictador sudamericano, quien dirige la región ficticia de Santa Fe de Tierra firme de modo despótico y cruel (aquí también cabe la pregunta: ¿es una referencia velada a Perón tal vez?). El Tirano se perpetuaba en el poder a través del terror y la opresión, pero su comportamiento desató el comienzo de un movimiento revolucionario que acabó por derrocarlo debido a su torpeza. En segundo lugar, Manuel Vicente Pagola (1781-1841) fue un militar de origen oriental que participó de las guerras civiles argentinas del siglo XIX y tuvo un papel destacado y polémico en la llamada *anarquía del año 1820*. Y este dato está relacionado, a su vez, con la expresión “Colorados del Monte”, que alude al Regimiento de Caballería creado por el Brigadier General don Juan Manuel de Rosas durante 1819. En un principio, estuvo formado por peones de su estancia “Los Cerrillos” para preservar sus bienes y luego se incorporaron paisanos de estancias vecinas y gente del pueblo de la Guardia del Monte (hoy San Miguel del Monte), para actuar cuando se vieran amenazados. Eran 600 jinetes armados con sable, lanza enastada en una tacuara con borla roja y boleadoras atadas a la cintura. Su uniforme constaba de un gorro de manga, camisa y chiripá colorados, calzoncillos blancos, botas de potro despuntadas y espuelas de plata. El 30 de junio de 1820 salieron desde “Los Cerrillos” a reconquistar el Fuerte de Buenos Aires, tomado por el Coronel Pagola, quien había organizado una revolución para ocupar el centro de Buenos Aires, pero fue vencido el día 3 de julio.

Además, se pueden rastrear más referencias al contexto histórico nacional y mundial que caracterizó la presidencia de Perón (operación semejante realiza el autor en el cuento “Examen sin conciencia” (1949), aunque no a través de connotaciones precisas), como las menciones casi “inocentes” y solapadas del hitlerismo, los colores de la bandera alemana, la finalización de la Segunda Guerra Mundial y la derrota de los “aliados” del gobierno peronista (Alemania, Japón e Italia): todos ellos son índices que lo identifican con una política de corte nazi-fascista (Borello 1979, Avellaneda 2013).

Aunque de manera incipiente, la escritura fragmentaria, que prevalecerá en los últimos textos ficcionales de Martínez Estrada, ya adquiere importancia en este relato y remeda en parte el recurso propio del ensayo –género que dominaba el escritor durante la década anterior–, en el que se sostiene la argumentación con la interpolación de citas de autoridad para construir un único discurso narrativo, con una única voz preponderante: ambas matrices discursivas, narrativa y argumentativa, está entrelazadas a partir del narrador que muestra su punto de vista. A propósito, vimos con anterioridad que tal

procedimiento está presente en *Filosofía del ajedrez*, ensayo en el que el autor destaca la fragmentariedad, la experimentación, la complicación ascendente y la variabilidad constante del juego una vez iniciado y para validar sus afirmaciones transcribe la palabra de otro que, en realidad, avala su propia palabra. En tanto productos estéticos, “laberintos cuadriculados”, según la propuesta martinezestradiana, podemos homologar el ajedrez y este cuento en particular, pues no tienen un desarrollo ni un final predeterminados desde el comienzo y cada compartimento/fragmento se actualiza semánticamente y se complica al ponerse en contacto con otro (aspecto que puede homologarse en algún punto con la lógica de la noción del valor estructuralista dentro del sistema lingüístico: un signo vale por la diferencia, significa algo a partir del contraste). Así como el ajedrez es un “laberinto cuadriculado” en el que se utilizan expresiones tomadas de la táctica militar pero que no representan un conflicto bélico en su sentido estricto, sino que remiten a los nombres de los movimientos de fuerzas y resistencias con sus propias leyes, “Sábado de Gloria” abre la puerta al laberinto burocrático donde Julio está encerrado, sin poder encontrar el hilo que lo lleve hacia la salida. En este caso, Ema no es como la Ariadna que ayudó a Teseo para matar al Minotauro, por el contrario, lo hunde en su sentimiento de fracaso y le impide crecer/liberarse.

3.4. Memorias de una burocracia

En el cuento con frecuencia aparecen imágenes auditivas que afectan y agobian, especialmente, al protagonista (por ejemplo, cuando visita los lugares públicos repletos de gente y bullicio). El caso más notorio refiere a la reiteración de llamadas telefónicas que recibe de su esposa en la oficina para darle indicaciones, recriminarle situaciones y humillarlo, de hecho, el texto termina con la frase: “Son las 3 y 40. Me dice el subencargado que le avise que han vuelto a llamarlo por teléfono” (93). A medida que avanza la historia, crece el agobio, el encierro, la desesperación y la duda en Nievas: sensaciones que están acompañadas por el incremento y la repetición hiperbólica de las llamadas de Ema, que lo presionan, lo controlan y lo ridiculizan aún más, entorpeciendo su tarea en lugar de aliviarla. Así, su esposa es la contrafigura de Julio: tiene un papel dominante, dirige los movimientos del marido y lo degrada constantemente, mientras que Nievas es caracterizado como un hombre sumiso, resignado a las órdenes que le llegan

de diferentes personajes, sin la capacidad suficiente para rebelarse.¹³⁶ De modo semejante, en otros de los cuentos de Martínez Estrada la mujer tiene una presencia importante, destacada del resto: en algunos casos, es una fuente de discordia y problemas (como en “Marta Riquelme”), pero en otros, la figura femenina es la encargada de sostener la familia, mantenerla unida para sobrevivir, a pesar de las humillaciones o las privaciones, o protagoniza un hecho traumático (algunos ejemplos: “Viudez”, “Juan Florido, padre e hijo, minervistas” o “Por favor, doctor, sálveme usted”). Recordemos nuevamente el lugar especial que el escritor le reserva a la mujer también en algunos de los ensayos de *En torno a Kafka*, en los que habla sobre escritoras talentosas, de carácter fuerte, prestigiosas dentro del mundo artístico e intelectual, y que lo marcaron en su vida literaria: Simone Weil, Helen Keller y en especial, Victoria Ocampo. Además, como ya dijimos, en el ajedrez la dama resulta una pieza relevante en tanto activo agente de ataque, que equilibra o desequilibra al resto y cuida, a la vez, a todos los de su bando:

¿Qué podríamos encontrar en la vida, en la historia semejante a ella? En la vida es la ambición, el afán de gloria, la fuerza violenta, difícil de manejar, de someter, de medir. Es también el amor autoritario, veleidoso. [...] Difícilmente se proyecta aislada, forma como el nudo de un sistema concomitante de fuerzas. Periférica y centrífuga, rara vez sirve de verdadera base a una posición, pero sí de sostén. Es el fastigio y no cimiento. Elabora la victoria, pero gusta ultimarla por sí misma. Una partida sin damas da la impresión de una vida de viudo (116-117).

Esta pieza difícil de manejar, agresiva, que puede provocar el triunfo o el fracaso de la partida, es tan importante que, dice Martínez Estrada, una partida sin damas es como un juego incompleto, no puede darse en su máxima expresión; de igual forma, podemos extender este criterio a su narrativa: los cuentos –como el que nos ocupa– sin esas mujeres fuertes, dominantes, que el autor delineó, no serían lo mismo.

¹³⁶ Algunas de estas características típicas del trabajador sumiso y obediente las encontramos en ciertos personajes retratados por Mariani en sus cuentos, por ejemplo, el caso de Gustavo Toulet: “Estaba casado; tenía esposa y dos hijos, y vivía miserablemente; estaba siempre sucio y desbarbado; ni lustraba sus botines [...]. Toulet, tan insignificante, tan miserable, tan humillado [...]. Era conservador, no por interés, ni por convencimiento, sino por constitución orgánica y espiritual; había nacido con la cabeza así aplastada y con el respeto a las instituciones y principios conservadores” (1998: 91-92). Y también, el episodio del error cometido por el empleado bancario Santana y sus consecuencias: “Suspendía Santana su cronológica relación del hecho para responder a todas las preguntas que le dirigían. Quería explicar con toda claridad qué habrá pasado, con claridad, con verdad, a todos, sin mentir nada, sin ocultar nada, sin alegar excusas –cansancio, olvido–; reconocía su falta, su error, su culpa. [...] Era humilde, obediente, callado, débil, miedoso. Ahora, sufría tanto por la comisión de la falta, como por haber él precisamente adquirido súbita importancia; él, cuyo natural era retraído y apartado y tendía a vivir en silencio, en rincón, en soledad, fuera de la atención y ajeno a todos” (38-39).

En la última parte del texto, también se refuerzan las imágenes auditivas con la presencia de una música estridente, insoportable, y mucho ruido para Julio, que lo desorienta y enfatiza la vacilación, en la escena final de la fiesta protagonizada por seres desconocidos para este personaje –a excepción de su esposa e hija, que cree reconocerlas allí, aunque no entiende por qué están en ese lugar–. Con ello observamos que Nievas está confundido: la organización de las oficinas porteñas es difusa para él y se encuentra inmerso en la estructura de una fuerte burocracia –manifiesta en las descripciones espaciales y las imágenes auditivas ya mencionadas– que lo domina.

Por su parte, “Sábado de Gloria” refleja un mundo semejante, adaptado a la sociedad del Buenos Aires de los años ’40. En el Gobierno ha habido un cambio de autoridades y deben acatarse las nuevas directivas; los militares deciden quiénes siguen trabajando y quiénes no en la administración pública. La vigilancia, el control y la invasión llegan incluso al Ministerio, donde hasta el jefe puede ser destituido y arrestado. Por ejemplo, uno de sus representantes es el agente secreto de la policía administrativa, Berdier, que vigila, interroga y amonesta al protagonista, porque todos los empleados de ese Departamento “se encuentran predetenidos en preaveriguación” (86).¹³⁷

En el Despacho de Asuntos Sumariales, descrito en términos de un laberinto sobrecargado de personal, mobiliario y papeles, se entabla una disputa interna entre los empleados “viejos” del “antiguo régimen” –que conocen su labor desde hace años y se toman un tiempo para dedicarle a cada asunto– y los “nuevos” –designados por las autoridades flamantes– que tratan de destituir a los experimentados; en consecuencia, los vigilan y aumentan su trabajo, consistente en resolver y despachar expedientes:

En fin, había un gran malestar, una agitación sofocada en todos. Trabajaban intensamente, pero se advertía en tal exagerada diligencia que estaban irritadísimos. Particularmente los empleados viejos, que vieron invadidas las oficinas por contingentes de incapaces empeñados en agravar las cosas como si no fueran bastante molestas de por sí. Había dos bandos y la lucha a muerte estaba entablada silenciosamente, cada cual en la tranquilidad de su tarea (37).

Asimismo, hay una eficaz jerarquización integrada por diferentes *depositarios de*

¹³⁷ “Este tipo de repartición pública reaparecerá en el hospital de ‘Examen sin conciencia’, donde una revolución también acarrea el cambio total de las autoridades y se sospecha que porteros, guardianes, jardineros y mucamos constituyen un ejército de espías que ocupa (invade) el edificio. El ingreso de los nuevos empleados se narra en ‘Sábado de Gloria’ como una invasión, concepto que sale de la oficina hacia el mundo exterior dando así la idea de un fenómeno extendido a todos los órdenes de la vida nacional” (Avellaneda 2013: 166).

poder, al decir de Benjamin; por ende, no puede realizarse una acción si antes no es autorizada por los distintos estamentos. En este marco, Nievas es un buen empleado, tiene bastante antigüedad en el despacho, pero nunca pudo ascender y todo indicaría que seguirá en el mismo puesto para siempre. Ése es el reproche constante de la esposa, y de sí mismo, hecho que lo convierte en alguien casi invisible, ignorado. Para tomarse unas vacaciones o conseguir un préstamo necesita el permiso escrito de alguien con mayor poder: es imprescindible recorrer cierto camino para habilitar el trámite, de lo contrario, queda sin efecto. Por ello, dentro del Ministerio, el narrador describe morosamente el largo y agobiante peregrinaje de Julio, quien va tomando contacto con varios personajes que ocupan algún rango mayor que él en esta pirámide burocrática y lo someten: director general, jefe de la oficina, encargado, subencargado, secretario, ordenanzas...

En este sentido, también adquiere relevancia la narración enmarcada protagonizada por Julio y Alcañaz:

Alcañaz sonrió y apoyó su mano en el hombro de Nievas. [...]

– ¿Se acuerda usted de Magdalena? [...]

– Claro que sí. Era una chica muy buena y muy inteligente.

Alcañaz le apretó suavemente el hombro con la mano.

– Se casó con el coronel Asmodeo; figúrese.

– Me alegro tanto, mi amigo. Yo sigo siendo un pobre empleaducho.

– Ya lo sé. En casa lo han recordado siempre y han tenido noticias de su vida.

Retiró la mano de su hombro y con cara de verdadera pesadumbre, se aventuró a decirle:

– Sé que no tuvo usted suerte en su matrimonio. Así es la vida.

– ¿Yo? Tampoco puedo quejarme. Tengo una nena de nueve años.

– Sí, que estudia danzas clásicas. Pero usted cometió un grave error al dejar a mi hermana Magdalena. Ahora ya ve: todos nosotros vivimos espléndidamente y estamos seguros de que nada malo nos puede ocurrir.

– Por supuesto, yo lo deseo así. El coronel Asmodeo, tan luego.

– Pero van a hacer una limpieza a fondo. Será raro que dejen ni un empleado del antiguo régimen (62-63).

El encuentro con el contador público, que entró a trabajar en el banco a partir del cambio de régimen, remarca una vez más la constante situación humillante del protagonista (incluso él mismo se tilda de “empleaducho”), sus sueños interrumpidos, su vida mediocre y su subordinación al resto.¹³⁸ Una excepción a esta regla es el episodio con su tío Jerónimo enfermo de cáncer, quien le pide ayuda pero Nievas lo “despacha”

¹³⁸ En este sentido, no sólo se acerca a la narrativa kafkiana, sino que también puede establecerse una filiación textual entre Julio y los humillados y marginales de la literatura rusa de Nikolái Gogol, Fiódor Dostoievski y Leónidas Andreiev, por ejemplo.

con algo de dinero, no lo defiende de las burlas de sus compañeros ni lo recibe de buena manera porque se avergüenza de él. Es el único momento donde hay una reacción negativa de este personaje, pues casi siempre queda inmerso en el cumplimiento del deber y de las órdenes de su mujer, sin capacidad de defensa.

Sin embargo, la conversación con su antiguo vecino, más allá de alguna connotación peronista observada por la crítica, pone en evidencia una culpa existencial del protagonista y el castigo merecido que tiene en la actualidad por haber “obrado mal”, de manera casi inmoral.¹³⁹ Alcañaz, como si fuera la voz de su conciencia, le recrimina su fracaso profesional a Julio y se siente satisfecho por haberse hecho “justicia” con quien sedujo y quiso aprovecharse de su pobre hermana hace veinte años, hasta el punto de llevar al propio Nievas a reconocer su “canallada” y sentirse merecedor de su infelicidad. No sólo este personaje está obsesionado con la antigua relación entre el empleado del Ministerio y Magdalena, sino que también lo amenaza (le aclara que Asmodeo conoce bien esa aventura amorosa y tiene todo documentado), le recomienda que cuide a la hija (un guiño que adelanta el desenlace del cuento) y hace evidente lo que cualquier lector o personaje ve: Julio no puede imponerse a nadie, ni siquiera a su esposa y su pequeña niña, que “lo tienen atemorizado y subyugado” hasta el final.

Respecto del objetivo inicial de Nievas, durante todo el texto quiere conseguir una respuesta certera sobre su contratación o licencia, pero no la encuentra; por el contrario, a medida que avanza, queda más confundido, atrapado y aplastado por la burocracia estatal. Tal administración “racional” está fundada en la estricta necesidad de pruebas escritas de todo lo que se haga y “no permite fallas” por tratarse de una organización muy controlada y manejada por el poder de las autoridades –incuestionable en esta dictadura–. Como ya se explicó en las páginas anteriores, Martínez Estrada muestra el lento y riguroso mecanismo burocrático al que están sometidos los personajes, quienes no logran comprenderlo y quedan inmersos en las “idas y vueltas” de expedientes, legajos, contratos, resoluciones, cartas oficiales, etc. Según la definición corriente de la palabra *burocracia*, ésta es desplegada en toda su acepción, ya que los funcionarios aparecen en “Sábado de Gloria” e influyen en el accionar de sus personajes.¹⁴⁰ En palabras de Walter

¹³⁹ Según Avellaneda, una lectura política de este episodio llevaría a identificar al coronel Asmodeo con Perón, mientras que Alcañaz sería Juan Duarte y su hermana, Eva. La analogía también incluye la antigua pobreza de la familia Alcañaz (al igual que los Duarte) y la caracterización de Asmodeo en tanto “verdadero autor de la revolución” (2013: 167).

¹⁴⁰ En el Diccionario de la Real Academia la palabra *burocracia* tiene los siguientes significados relacionados: “1- Organización regulada por normas que establecen un orden racional para distribuir y gestionar los asuntos que le son propios. 2- Conjunto de los servidores públicos. 3- Influencia excesiva de

Benjamin referidas a Kafka, Martínez Estrada también pone de manifiesto en su texto la experiencia del hombre en la gran ciudad moderna (1991: 203-204). Este ciudadano del Estado está sometido a las funciones algo imprecisas y a la lentitud del aparato burocrático y sus órganos de gobierno, al igual que el protagonista del cuento frente a las leyes y las decisiones de sus jefes.

3.5. Títeres de papel

Enrique Anderson Imbert (1988) sostiene que la ambigüedad es una característica del universo ficticio creado por Kafka, pero no cree que sea un elemento relevante en los cuentos de Martínez Estrada (a excepción de “Marta Riquelme”, como veremos), si bien éste retome cierta atmósfera y temas del escritor praguense en “Sábado de Gloria”.¹⁴¹ De la lista expuesta por Anderson Imbert, la idea del fracaso, el accidente inicial, la complicación infinita, la exageración y las jerarquías vacías son situaciones comunes en las narraciones del autor europeo y son remedadas por el intelectual argentino con un estilo propio, marcado a fuego por el hierro de la política y la historia (1988: 470-473). En otras palabras, Nieves es un empleado común, de clase media baja, afectado por la sumisión, el juicio y la condena impuestas por los demás.¹⁴² Sólo pretende que se respete su derecho a descansar unos días, aunque con el correr de las horas, se sumerge en un universo que complica su licencia. Julio está agobiado y confundido, no reconoce la oficina cada vez que vuelve, algo cambia y no sabe qué es, la sensación de sentirse un extraño lo asedia:

Cuando volvió, el subencargado se había ido después de guardar las carpetas que estaban en las sillas. El salón no le pareció el mismo, sino muchísimo más amplio, un lugar hostil, que apenas conservaba algunos vestigios de lo que fuera durante veinticinco años. Era, a sus ojos, como la habitación donde ha ocurrido una desgracia: la misma y, no obstante, otra (87-88).

los funcionarios en los asuntos públicos. 4- Administración ineficiente a causa del papeleo, la rigidez y las formalidades superfluas.

¹⁴¹ La influencia de Kafka en el escritor argentino ha sido señalada por una buena parte de la crítica. En los mundos narrativos de ambos autores se observan escenografías sobresaturadas; personajes solitarios, aislados y manejados por fuerzas anónimas; un tiempo postergado que alimenta una espera desesperanzada; roles precarios; incomunicación, apatía e indiferencia; ruptura entre sujeto y realidad (Avellaneda 2013: 156-157).

¹⁴² “Los personajes de Sábado comparten con los de Martínez Estrada una notable rigidez existencial; no evolucionan en sus relaciones sino que se asientan en sus respectivas monomanías” (Earle 1996: 56).

En medio de escenas irrisorias, lo vemos subordinado, avergonzado, sin reacción frente a un sistema de jerarquías que le impide su cometido (por momentos, parece que podrá viajar, si bien en otros, no sabe si terminará a tiempo la tarea ordenada: he ahí la ambigüedad irresuelta).

En medio de este periplo, el protagonista aparece en un momento y espacio donde no puede estar presente, pero de la que asimismo no logra desprenderse o apartarse por su deseo de acceder a las autoridades o la licencia, que ya de por sí es algo imposible al no poder cumplirse, porque si llega a obtenerlo deja de ser deseo. En consecuencia, “la imposibilidad ya no sería el no-poder, sino que lo posible sería solamente el poder del no” (Blanchot 1970: 89-92). Julio es un títere que cuelga de los hilos comandados por los demás personajes y el narrador, no puede moverse por sí solo si el resto no lo permite, no tiene “vida propia”. Este alejamiento e “identificación desde fuera” es un foco de crítica de Sebreli (1960), que analiza tal característica del autor en sus textos ficcionales y ensayísticos. Desde esta perspectiva, Martínez Estrada quiere acercarse al pueblo pero en realidad se aleja; especialmente en sus cuentos, mira desde arriba y construye un mundo de personajes que maneja a su criterio, por eso: “los hombres y las cosas aparecen aplastados, pequeños, indiferentes como hormigas” (98).¹⁴³ Así, el protagonista está encerrado entre las paredes de la oficina y no logra escapar, pues el mal, la fatalidad, el destino cruel de este tipo de personajes responden a una visión de mundo entendida como una prisión —cercano al planteado por Kafka— que, referida a la ciudad de Buenos Aires, el escritor describe de esta manera en *La cabeza de Goliath*, en el apartado “En la trampa”:

No puedo evitar la idea pertinaz de que se trata de celdas, con aberturas por donde entran el aire y la luz; y sale, como la mía, la mirada del morador. Se trata de celdas y de prisioneros. Me es fácil pensar que todos estamos presos, aunque el guardián haya desaparecido hace años o siglos. Nos encerró a todos y se fue, o se murió. Hizo la ciudad y nos metió dentro con la consigna de que no nos marchásemos hasta que volviese. Después se olvidó él de venir y nosotros de irnos” (58).

3.6. Reflexiones finales

¹⁴³ Uno de los primeros críticos que analizaron estos relatos, Juan Carlos Ghiano, sostiene una idea similar en 1956: “Martínez Estrada encarcela a los protagonistas de sus historias, más humillados cuando más libre y prometedora se muestra la naturaleza circundante; embretados así, reaccionan con actitudes semejantes a los de algunos habitantes de los círculos dantescos” (143).

En “Sábado de Gloria”, el personaje principal es visto y tratado por los demás como un “otro” subordinado y pusilánime, que ignora las nuevas reglas del gobierno y el jefe, entonces, pasa a convertirse en un extraño en su propio territorio (aunque hace años se desenvuelve allí) pues desconoce los manejos y las decisiones cambiantes de sus superiores, de quienes termina siendo una víctima.

Asimismo, el texto tiene un final abierto e inconcluso. Sin embargo, su trama es efectiva en representar un mundo gobernado por las rigurosas leyes de la burocracia, que hostigan al hombre y lo perturban muchas veces. En este sentido, es posible observar que Martínez Estrada, en clave *apocalíptica* –utilizando sus palabras–, revela cuestiones de la idiosincrasia argentina a través de la narración de las peripecias de un personaje que fracasa en el logro de sus objetivos y se pierde en los laberintos administrativos. En consecuencia, en el relato se comprueba que Martínez Estrada no sólo analizó y comentó aspectos importantes de la ficción escrita por Kafka en sus ensayos, sino que también hizo de ello una traslación personal a la ficción que concibió: presenta algunas coincidencias con el autor checo en la elección de temas, personajes y atmósferas semejantes, aunque creó los textos con un sello propio de crítica, ironía y grotesco ausentes en la narrativa kafkiana.

CAPÍTULO 4

“Marta Riquelme” o las memorias de un escritor

4.1. La búsqueda de una identidad

El arte no tiene por objeto sueños ni “construcciones”. Pero tampoco describe la verdad: la verdad no debe ni conocerse ni describirse, ni siquiera puede conocerse a sí misma, como la salvación terrestre exige que se la obtenga y no que se la interrogué ni se la figure.

Maurice Blanchot. *De Kafka a Kafka* (1993: 155)

Durante los últimos años, generalmente se establece una complementariedad entre los conceptos de *memoria* e *identidad*. La primera –entendida como “facultad psíquica con la que se recuerda o la capacidad, mayor o menor, para recordar” (Moliner 1998: 318)– nutre/define la identidad del sujeto a nivel individual y grupal, tal como planteó el sociólogo francés Maurice Halbwachs al hablar de los marcos sociales de la memoria (1925) y la memoria colectiva (1968). Nuestra subjetividad está fundada por una memoria que incluye recuerdos y olvidos, traumas y duelos íntimos. En palabras de Jöel Candau (2008), la “memoria es la identidad en acto, pero puede también, a contrario, amenazar, trastornar, o incluso arruinar los sentimientos de identidad” (15). Ambas –una, como facultad mental presente desde el nacimiento; otra, un estado que lleva al individuo a seleccionar determinados aspectos del pasado– se compenetran, se refuerzan entre sí.

En esta oportunidad, veremos cómo un personaje ficcional construye una personalidad compleja a partir del registro escrito de sus recuerdos en un relato que, al mismo tiempo, caracteriza una figura autoral. Así, en el extenso cuento “Marta Riquelme” (1949) de Martínez Estrada, publicado en 1956, el concepto de memoria deberá ser reactualizado.

En principio, pese a las reiteradas aclaraciones contradictorias, la protagonista del cuento es la autora de unas supuestas *Memorias de mi vida* inéditas, cuya copia mecanografiada se ha perdido. Por lo tanto, a medida que avanza el texto, aparece una serie fragmentaria de acontecimientos o momentos en la vida de Marta asociados con determinados afectos y sentimientos que van modelando su subjetividad. Tales episodios son expresados en forma narrativa pues, como afirma Jelin (2002: 27), los deseos y sufrimientos experimentados en el pasado se activan en el presente al recordarlos e

intentan otorgar un sentido a lo ya vivido. No obstante, el relato no corresponde al género clásico de la memoria, donde un sujeto en primera persona describe hechos menores (no registrados por la Historia) de los que ha participado para revelar secretos, defender su imagen, presentar el pasado desde su óptica personal, entre otros.¹⁴⁴

El título del relato martinezestradiano remite al texto homónimo de Guillermo Enrique Hudson (1841-1922) y coincide en líneas generales con algunos tópicos del argumento (a excepción de la metamorfosis): la protagonista desapareció y nadie sabe si murió, escapó, viajó o nunca existió.¹⁴⁵ La duda constante sobre su vida, el destino misterioso de sus memorias y la muerte, la enfermedad o la ausencia de las personas que la conocieron alimentan el rasgo fantástico del relato que rápidamente abandona el molde autobiográfico.¹⁴⁶

Más adelante, a través de la opinión del personaje Limperalta –perito calígrafo y grafólogo que realizaba un análisis psicológico de la protagonista– se establece otro guiño genealógico al compararla con la pintora, escultora, escritora y cantante rusa María Bashkirtseff (1858-1884).¹⁴⁷ El narrador desestima la hipótesis por parecerle absurda, pero en realidad, algunas similitudes acercan a estas mujeres. Por ende, podemos pensar que Martínez Estrada se inspiró en ciertos aspectos de la vida trágica de la aristócrata esclava para componer la historia de su personaje femenino, pues ambas dejaron testimonio escrito de sus experiencias íntimas, comenzaron a escribir su *Diario* o

¹⁴⁴ El género de la memoria es una variante de la autobiografía y sus orígenes se remontan a la Francia del siglo XIV. Algunos autores que cultivaron el género en lengua española son: Pío Baroja (1872-1956), José Martínez Ruiz –Azorín– (1873-1967), Conrado Nalé Roxlo (1898-1971) y José Sixto Álvarez –Fray Mocho– (1858-1903).

¹⁴⁵ Autor al que Martínez Estrada admiró y le dedicó uno de sus reconocidos ensayos; además, este “gran amigo de los pájaros” es mencionado en algunas líneas de *En torno a Kafka y otros ensayos*, como en el diálogo con Helen Keller, por ejemplo. Su relato homónimo, “Marta Riquelme”, integra la colección *El ombú y otros cuentos rioplatenses* (1902). Fundamentalmente, el texto original trata sobre historias de amor no correspondido, muertes de inocentes, maltratos, y un final trágico de características fantásticas, que tiene como protagonista a Marta Riquelme metamorfoseada en kakué o *kakuy* (vocablos de origen quechua. Remiten a un ave de rapiña lúgubre que emite un grito terrible en la región del Noroeste argentino).

¹⁴⁶ Entre 1930 y 1950, en nuestro país predominaba una narrativa de corte realista, pero un grupo de escritores (Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo como sus mayores representantes) comenzaron a manejar las categorías de “lo sobrenatural” que se contraponían al modelo costumbrista imperante en y hasta ese momento. Por su parte, aunque más tarde alejado de ese grupo por cuestiones ideológicas, Martínez Estrada no fue ajeno a esta nueva tendencia experimental tal como observamos en “Marta Riquelme”.

¹⁴⁷ Su texto confesional era releído por Martínez Estrada, quien la compara, en una carta, con Victoria Ocampo –que también había leído el *Diario* en su adolescencia–: “Le contaré una anécdota: terminé la lectura y fui, no sé por qué, a las Memorias de María Bashkirtseff. ¡Justamente a la negación de Vd.! Petulante (¡pobrecilla!), escribe con el espejo sobre el escritorio y todo lo vive en estado de sonambulismo artístico-literario), snob, turista, patinadora sobre hielo, amante de las gitanerías. Pero sirvió para que Vd. Surgiese, por contraste, como la Victoria de Samotracia, como una sudestada, como un árbol multiseccular, como un ser auténtico que da testimonio de sí” (106).

Memorias en la adolescencia (María, a los catorce años y Marta, a los doce años de edad), la muerte o la desaparición las obligó a dejar inconclusos sus textos alrededor de los veinte años, la edición de sus relatos sufrieron peripecias, y sobre ellas pesa la sospecha de perversión y locura.¹⁴⁸

4.2. Memoria y ficción

A nivel de los personajes, el propio Martínez Estrada ingresa en la ficción a modo de prologuista encargado de teorizar y contar sobre la personalidad y el destino de la desconocida escritora. Su figura va cobrando importancia a medida que se desarrolla este prefacio a una obra ausente.¹⁴⁹ A pesar de que el narrador repite constantemente que estamos frente a un prólogo, burla las convenciones genéricas y las pone en crisis, porque el texto se transforma en un cuento largo o novela corta con diferentes historias entrecruzadas.¹⁵⁰ En lo superficial, aparece el recorrido del manuscrito original (de la editorial *Tierra Purpúrea*) escrito aparentemente a partir de 1930, cuando su autora tenía doce años, hasta 1938.¹⁵¹ No obstante, el argumento inicial se va desdoblado y entramando con las demás líneas de sentido, ya que la protagonista habría entregado sus *Memorias* a un amigo (ya fallecido), quien se las pasó al doctor Arnaldo Orfila Reynal y éste se las entregó a Martínez Estrada con la recomendación de que las revisara y prologara.¹⁵² Allí comienza la segunda historia, que incluye al prologuista y su grupo de

¹⁴⁸ María Bashkirtseff tuvo una reconocida trayectoria como pintora; se la calificaba como talentosa, libérrima y original. Participó de varios movimientos espirituales o esotéricos que aparecían en el París decimonónico. Murió a los veinticuatro años a causa de tuberculosis. En su *Diario de mi vida* narra aspectos íntimos y externos de su intensa vida desde los doce años hasta unos días antes de su muerte (Haller 1995: 170).

¹⁴⁹ En palabras de Gérard Genette: “Llamaré *prefacio* a toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar) autoral o alógrafa, que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede” (2001: 137). Además, el prefacio “puede informar al lector sobre el origen de la obra, sobre las circunstancias de su redacción, sobre las etapas de su génesis” (179).

¹⁵⁰ Algunos autores consideran que es una novela breve, “dada su extensión, la temática tan diferente al resto de la producción cuentística [de Martínez Estrada] y los recursos empleados para la escritura y el tratamiento del tiempo” (Rígano 2012).

¹⁵¹ Remite al título de la primera novela de Hudson, publicada por primera vez en Inglaterra (1885), que fue un fracaso editorial en ese momento: *La Tierra Purpúrea que Inglaterra perdió*. Constaba de dos volúmenes; fue revisada y corregida en 1904 (Orgambide 1997: 172; Solari 2005: 98).

¹⁵² Arnaldo Orfila Reynal (1897-1997), militante socialista, adhirió a la Reforma Universitaria de 1918 y en 1938 fundó la Universidad Popular Alejandro Korn. Tiempo después, dirigió *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* desde 1954 (donde Martínez Estrada colaboraba), mientras atendía la dirección de esta editorial en México. Fue un amigo personal de Martínez Estrada y editor de sus libros: *Muerte y resurrección del Martín Fierro*, *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, *Martí: el héroe y su acción revolucionaria* y *Antología*.

cuatro amigos aficionados y obsesivos, encargados de descifrar la letra, el orden y la veracidad del manuscrito.

Finalmente, en fragmentos entrecortados que responden a un tercer nivel, el narrador dan a conocer detalles mínimos de la vida de Marta, su entorno familiar conflictivo y la casa donde habitaban a través de su propia voz, pero simultáneamente, intercala *textuales* palabras de la protagonista sobre determinados hechos y personajes cercanos a ella.¹⁵³ De esta manera, en el juego ficcional, la memoria adquiere un nuevo matiz semántico que refuerza el carácter fantástico y ambiguo del cuento, ya que el manuscrito original lo tiene Limperalta, pero está enfermo y la letra de Marta es ininteligible (tres años y tres meses les había llevado descifrar el texto). A ello se agrega la complicación del extravío de la única copia mecanografiada por Martínez Estrada y sus amigos. En consecuencia, el narrador protagonista ofrece a sus lectores transcripciones de varias partes del manuscrito que recuerda de memoria (una de las principales facultades del buen ajedrecista):

Llegamos –yo en primer término– a conocer casi de memoria el manuscrito; tanto lo habíamos hurgado, comentado, viviseccionado, pesado, visto del revés, mirado al trasluz de todas las posibles interpretaciones y en todos los escorzos de sus laberintos y tornasoles. [...] De modo que las transcripciones que aquí intercalo, por considerarlas indispensables y en la medida estrictamente indispensable, están hechas de memoria, sujetas por tanto a veniales errores, a lo más de puntuación y nunca de significado. Una de esas expresiones que acaso no sorprendan al lector, pero que a nosotros nos sumió en apasionada perplejidad, es ésta de la página 18: “No quise. Nunca hubiera consentido que mi tío”, frase de por sí equívoca pero que el lector encontrará explicada más adelante (224).

Con una facultad de recuerdo asombrosa, que se parece en algún punto al excepcional *Funes el memorioso* de Jorge Luis Borges (1942), el prologuista reproduce partes de las *Memorias* con una exactitud extrema que incluye el número de página, el orden y la línea donde se ubican las citas, pese a que –según él mismo declara– el manuscrito original consta de unas 1786 páginas.

Esta maniobra de *rescate* y revalorización de la figura de Marta como escritora y su texto replica el tópico de otro cuento de Borges: “Pierre Menard, autor del Quijote”

¹⁵³ "El inconveniente mayor del prefacio es que constituye una instancia de comunicación inigualable, y al mismo tiempo insegura, ya que el autor propone allí al lector el comentario anticipado de un texto que no conoce aún. Muchos lectores prefieren leer el prefacio después del texto, cuando saben 'de qué se trata'" (Genette 2001: 202).

(1939).¹⁵⁴ De manera semejante, el narrador quiere rectificar la memoria de un novelista poco valorado, enumera algunos de sus escritos, habla de su letra peculiar, “de insecto”, y resalta su labor como traductor y *copista* contemporáneo del *Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Sin embargo, Pierre no dejó los borradores de su reescritura (en realidad era una copia fiel), por lo tanto el narrador no puede reconstruir los capítulos *elaborados* en francés por Menard y lamenta su fracaso (de modo semejante al prologuista de las *Memorias*).

Como dice Maurice Blanchot (1993), el arte no tiene la intención de describir la verdad, y este relato mucho menos. Martínez Estrada prologuista —aunque a la vez haciendo explícita su intención autoral— insiste con bastante frecuencia en un campo semántico asociado a lo *verdadero* y la *fidelidad* al contenido original:

Es menester que el lector tenga fe en que el texto que aquí se le ofrece es literalmente el mismo que pensó y escribió la autora o por lo menos que sólo puede contener algunas erratas inevitables en esta interpretación de jeroglíficos; o en el peor de los casos que por consenso unánime de mis colaboradores y mío, hemos hecho esfuerzos supremos para conservar la fidelidad literal (221).

Sin embargo, tanto repite esa idea, que termina por lograr el efecto contrario. En este texto nada es verdadero, nada está corroborado, nada tiene una única lectura ni interpretación. La paradoja de escribir sobre algo verídico inexistente a partir de una ficción invade el cuento y establece bordes difusos entre las nociones de verdad y falsedad.¹⁵⁵

Además, ¿es posible que el narrador sea fiel al manuscrito, cuando declara que los detalles y las citas las recuerda de memoria? Nuevamente, se establece el juego contradictorio: en la realidad es bastante imposible recordar con exactitud acciones y datos de la vida de alguien que ni siquiera se conoce en persona. En la ficción, Martínez Estrada afirma fehacientemente lo que escribe sin haber tenido contacto directo con Marta porque conoce su alma, pero en otras partes agrega que puede haber algún error de interpretación que no corresponda con el sentido original de las *Memorias*.¹⁵⁶ Por lo tanto,

¹⁵⁴ El narrador de “Pierre Menard, autor del Quijote” dice: “Dedicó sus escrúpulos y vigiliias a repetir en un idioma extranjero un libro preexistente. Multiplicó los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas. No permitió que fueran examinadas por nadie y cuidó que no le sobrevivieran. En vano he procurado reconstruirlas” (Borges 2005: 60).

¹⁵⁵ “¿Es que las paradojas son desatinos? A veces es el camino más corto hacia una verdad incógnita” (Martínez Estrada 1967: 15).

¹⁵⁶ “Esta circunstancia, la revelación de la vida que nos pertenece a través de una escritura enigmática que no nos pertenece, había sido extremada por Borges, y como Borges, Martínez Estrada había llegado a una

está advirtiéndolo que su acercamiento a la verdad es relativo, al igual que todo lo sucedido en el cuento y como resultado, contradice su declaración de fidelidad al original, si bien insiste en que no presenta un texto apócrifo. En este sentido, tampoco debe olvidarse que el título del texto autobiográfico ya puede remitir a factibles errores o percepciones equivocadas de la realidad, porque constituyen un compilado confuso de recuerdos e impresiones fragmentarias de su joven escritora.

4.3. Subvertir las convenciones

En este relato, se muestra una realidad absurda/paradójica alimentada por un desbarajuste genérico relacionado con el concepto de *carnavalización literaria* planteado por Mijaíl Bajtín en sus trabajos *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais* (1987) y *Problemas de la poética de Dostoievski* (1993). Aquí funcionan la transformación y el no respeto por pautas establecidas tan característico del carnaval y, por lo tanto, manifestado mediante la carnavalización literaria. A propósito, en un pasaje, la protagonista evoca una fiesta de carnaval en su casa y el uso de disfraces pero, sobre todo, ese momento de suspensión de rivalidades y diferencias entre sus habitantes:

Pero una vez por año, eso sí, en el aniversario del casamiento de mi bisabuelo, el 20 de febrero, hacíamos una fiesta en que participábamos todos, y ese día con su noche, hasta el amanecer, toda la casa se llenaba de canciones y de risas, nos abrazábamos unos a otros, aún los que no nos habíamos saludado durante el resto del año; si bien desde el amanecer del día 21, volveríamos todos a nuestra vida ordinaria. Recuerdo que esta fecha solía caer en carnaval y que celebrábamos la fiesta disfrazándonos, tanto los chicos como los viejos, y que hasta venían amigos y personas desconocidas como si dentro de esa casa inmensa, en esos patios enormes, se celebrara todo el carnaval del mundo (228).

Simultáneamente, la transgresión y el enmascaramiento también irradian sus rayos al tejido ficcional, debido a que el género al que pertenece esta novela breve en su comienzo se ve desdibujado por ciertos elementos que lo convierten en un todo

idea de la literatura como fantasía que expone sus propias claves en un momento de su desarrollo. Pero, a diferencia de Borges, mantuvo la escisión entre ensayo y ficción y no supo o no quiso aceptar la idea de que el pensamiento social podía ser, en sí, una 'rama de la literatura fantástica', motivo que había publicitado por doquier ese hombre notorio al que alguna vez él contemplaría con un verdadero mazazo: 'turiferario a sueldo'" (González 2007: 178).

heterogéneo alimentado por reflexiones sobre temas universales que envuelven a los Riquelme en una trama oscura marcada por el amor, el incesto, los celos, la muerte, entre otros. La historia de Marta y su familia es central; no obstante, lo que en principio *parece* ser un prólogo (que, a su vez, será un “desahogo personal” según el narrador), a medida que avanza el texto se va desfigurando. En primer lugar, hay una contradicción e impedimento inicial: no podrá ser nunca el prólogo de una obra que no está y tal vez no existe.¹⁵⁷ Al mismo tiempo, discursivamente, pasa a convertirse en una especie de cuento policial por momentos, en el que el narrador se proclama como encargado de conocer la *verdad*.¹⁵⁸ Es decir, el personaje Martínez Estrada desea encontrar la copia perdida del manuscrito y llegar al fondo de lo que sucedió realmente en “La Magnolia” con Marta:

Todavía no he podido saber con certeza si los originales fueron entregados por ella al amigo que se los entregó al doctor Orfila Reynald, por cuyas manos llegaron a mi poder, o si le fueron robados. Esta última hipótesis es muy posible, pues tratándose de una mujer muy sensata y de familia conocida, resulta extraño que voluntariamente haya entregado esos papeles que, evidentemente, reflejan curiosas intimidades con una franqueza muy pocas veces usada en esta clase de confidencias, pues incluye nombres propios de personas, muchas de ellas sus familiares consanguíneos, que han tenido participación en sucesos tan extraños y dramáticos. Ni el doctor Orfila Reynald ni yo hemos podido averiguar hasta la fecha más noticias que las que da la misma autora, pero no nos cabe duda, por las múltiples diligencias que necesito contar, de que esa mujer existe. [...] Cuando fuimos en busca de don Antonio Gómez Santayana, que tendría noticias de los Riquelme, nos dijeron en Bolívar que ya no vivía allí. [...] De Marta no supimos absolutamente nada, y de haber podido hablar con ella no me habría sido posible interrogarla sobre los puntos fundamentales de sus *Memorias*, ya que ello hubiera podido crear a la autora una situación muy incómoda en el seno de su familia y en el de sus muchas relaciones en el pueblo o ciudad donde residen o residieron (216).

Para ello, Martínez Estrada investiga, pregunta y recapitula el recorrido de las *Memorias* como si fuera un detective privado, si bien la resolución es opuesta a la clásica convención del género policial: el narrador no logrará develar el misterio y confundirá a su receptor con afirmaciones ambiguas, porque tiene más dudas que certezas sobre Marta y su texto. En este relato, aparece una operación inversa, por ejemplo, a lo que sucede en

¹⁵⁷ Martínez Estrada se inscribe, en este sentido, en la tradición literaria argentina iniciada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, en el carácter de Bustos Domecq, por ejemplo. Escritores europeos también experimentaron este tópico de textos apócrifos, desde Jonathan Swift a Marcel Schwob, *Vidas imaginarias* (1896), y posteriormente, Stanislaw Lem, con su texto de reseñas críticas apócrifas (*Un vacío perfecto*, 1971), por citar sólo algunos.

¹⁵⁸ Otro género sobre el que Bioy Casares y Borges trabajarán para instalarlo en el centro de la literatura culta.

un cuento de Poe, tal como Martínez Estrada señaló en *Filosofía del ajedrez*: no se aplica el método científico para obtener conclusiones lógicas a partir de lo absurdo, como si se tratara de la verdad, porque todo resulta ilógico al final.

Además, en las primeras líneas, el texto adopta rasgos de confesión y justificación en diferentes sentidos, pues el prologuista podría considerarse el culpable del extravío – aunque no lo declare abiertamente e involucre a otros actores–; a la vez, tiene la necesidad de informar al lector (que también ingresa como personaje a tener en cuenta) sobre el recorrido detallado y las peripecias del escrito, y por último, quiere disculparse por el contenido de este prólogo que no respeta la convención genérica:

Debo consignar en este mismo instante, una peripecia imprevista, sobre la suerte del manuscrito, llevado por mí a la imprenta con harta imprecaución. Quiero pensar que todo ha obedecido a desorganización de la editorial y del administrador de la imprenta, y debo afirmar que estoy decidido a trabajar en el prólogo aunque no tenga a mano el manuscrito (lo sé de memoria y puedo reconstruir la escritura tal cual la veo como si la tuviera ante mis ojos). Temo que el manuscrito haya sido secuestrado por manos familiares interesadas en que desaparezca. Pero antes de nada necesito explicar lo que ha ocurrido y pido disculpas al lector, si me aparto un poco de la forma usual de los prólogos. Porque en definitiva éste es tanto un prólogo como un desahogo personal; y es que en el texto hay vaticinio, hasta en detalles casi insignificantes, acerca de la suerte que podría correr ese manuscrito (211-212).

“Marta Riquelme” es una nouvelle particular donde las categorías literarias tradicionales (género, personajes, autor, narrador, espacio, etc.) están dislocadas e indeterminadas, tal como sostuvo Martínez Estrada al hablar de los textos kafkianos:

Leemos sus cuentos y vemos, más allá de los bordes imprecisos, una figura indefinible que lo abarca todo, dentro de la cual el autor, su cuento y nosotros estamos como personajes de otra historia. Se lee y es como si, con distintos órganos de los aplicados a la lectura, percibiéramos que bajo el texto impreso, quedan rastros borrosos de nuestra propia biografía (26).

Por esa razón, no se puede realizar una única lectura del relato, pues éste se abre en diferentes aristas de sentido. El autor presenta una narración “fronteriza” (Orgambide 1997: 167) que es una metáfora, al mismo tiempo, del funcionamiento de la memoria humana: ambas están fundadas en la fragmentación, la duda constante, el quiebre del

orden textual y moral, la imprecisión, lo absurdo y la complicación argumental, temporal y espacial.¹⁵⁹

4.4. La casa, cuna de la memoria

En armonía con el tono y el estilo de todo el relato, las categorías de espacio y tiempo se presentan fragmentariamente: por ejemplo, no hay un desarrollo temporal ordenado de las acciones. Al contrario, el lector se entera del asunto por partes inconclusas y a veces, inconexas en apariencia y el lector, una vez más, deberá ser el encargado de ordenarlas.¹⁶⁰ Ese aspecto es resaltado por el propio narrador:

Pero en Marta Riquelme no hay tiempo [...] como no hay edad para su cuerpo ni para su espíritu [...]. Todo es desorden aquí. [...] Ni las páginas ni los hechos del manuscrito siguen el orden de los días ni de la lógica. Yo he respetado el orden – quiero decir el desorden–, pero comprendo que el lector tendrá que colocar cada pieza en su sitio [...] (236).

Si bien hay algunas indicaciones temporales en el texto, el espacio será uno de los principales elementos que delinean la subjetividad de Marta. A propósito, en este punto, las observaciones de Gastón Bachelard (1965) son apropiadas porque la casa de la infancia, donde crecemos, es “ese teatro del pasado” que fija la memoria (38). Por ello, el espacio natal (cuanto más espacioso y dividido en múltiples sectores, mayor cantidad de reminiscencias) configuran las imágenes recordadas que no registran un tiempo ni una duración tan precisos (39). En el texto escrito por la protagonista, la complicación *in crescendo* influye en los hechos a lo largo del tiempo que afectan a una familia en expansión (suicidio, incesto, violación, escritura del manuscrito, entrega, desaparición de la autora, pérdida del relato autobiográfico...) y acompaña la descripción de “La Magnolia”, que sufre una transformación en el tiempo:

¹⁵⁹ Precisamente, algunos de esos aspectos le sirven a Martínez Estrada para caracterizar la narrativa kafkiana: “Es necesario también, como consecuencia, no hablar de absurdo cuando nos referimos a sus novelas y a sus cuentos, porque lo absurdo ha sido extraído cuidadosamente de ellos –como en Poe– y proyectado al contorno y al más allá que los envuelven. Asimismo la razón de sus personajes, que apenas razonan; la individualidad que habitualmente se reconoce por la fisonomía o el nombre, reducidos a simples iniciales; la demencia o lo incomprensible de la conducta tampoco quedan en la obra, en los seres ni en las cosas, sino en el sentido del contexto, de ese mundo que la razón no comprende” (1967: 26-27).

¹⁶⁰ “Los recintos invadidos, las sociedades forzadas serán la base de la trama en nuevos relatos de Martínez Estrada como ‘Marta Riquelme’ y ‘Juan Florido, padre e hijo, minervistas’, pero enriquecidos (o complicados) por laberintos que ya no son sólo construcciones espaciales sino también construcciones de sentido (o de sinsentido)” (Stratta 1995: 240).

Todavía persisten las rivalidades de familia, según las ramas de descendencia y colaterales. Hay ocho ramas, con ciento veinte personas. Están repartidas en los dos cuerpos principales de edificios, y a pesar de las desavenencias no han logrado separarse e ir a vivir a casas distintas, pues de las ocho familias hay cinco grupos y los tres restantes están adheridos a ellos, formando causa común. En la ciudad o pueblo de Bolívar se dice que el magnolio impide a todos separarse y que el pleito lleva ya ochenta y cinco años sin fallarse (217).

“La Magnolia era una antigua finca colonial que construyó mi bisabuelo. Tenía entonces no menos de quince habitaciones que ocupaba, además del solar que ahora conserva, una fracción muy grande de campo. Allí vivían todos los parientes, y la familia era muy numerosa; de modo que la casa estaba totalmente habitada. Con posterioridad, no tengo idea cuándo, se agregaron más habitaciones y se formaron los tres patios que todavía existen separados por una tapia que no impide ver desde las habitaciones altas el resto de la finca. Ese solar vino a quedar situado en pleno centro porque se vendieron lotes de aquel campo y se fue construyendo hasta formarse el pueblo, y más tarde la ciudad [...]” (227).

En principio, “La Magnolia” es la hacienda donde vive la numerosa familia Riquelme, pero luego crece exponencialmente y se van instalando nuevos habitantes en grandes cantidades que ocuparán sus piezas y patios hasta transformarse en un hotel que devendrá en una ciudad (identificable en una locación específica y real: la ciudad de Bolívar).¹⁶¹ El nombre de la casa se debe al enorme magnolio ubicado en uno de los patios, que tiene un poder especial, de alguna manera logra retener a los habitantes de la finca, es el punto de atracción más fuerte del lugar, no los deja ir. El árbol –que simboliza la magnificencia debido a la gran altura que puede alcanzar y por el gran tamaño de sus flores– es una metáfora de este clan familiar y de la propia morada. En consecuencia, el espacio marcado por muchas disputas crece, se vuelve laberíntico/confuso y se corrompe cada vez más: adquirirá “formas desmesuradas, fantásticas” (Orgambide 1997: 173).¹⁶²

En correspondencia con ello, en *Filosofía del ajedrez* Martínez Estrada sostiene que la eliminación del absurdo y la complicación es “un espejismo”: lo que en principio parece sencillo luego, en algún punto, se complicará, tal como se ve en este cuento. A la vez, retomando las afirmaciones de René Descartes, para describir el método del ajedrez expresa que los mejores resultados se deducen de las cosas “más sencillas y fáciles” (111).

¹⁶¹ “Los signos de la realidad exterior e inmediata están incluidos en él, pero no son trascendidos, virtualmente, a un plano de abstracción, como en el universo novelístico de Kafka; son signos que remiten muy débilmente a algún sistema de referencias que los relacione con el orden de la realidad objetiva, y esto permite, entonces, que se inserten con comodidad en el orden alegórico construido por el narrador” (Prieto 2013: 147-148).

¹⁶² Operación narrativa semejante se observa en la descripción del espacio y los habitantes del enorme y antiguo Palacio Bisiesto en “Juan Florido, padre e hijo, minervistas”.

La complicación ascendente del juego nace de la simplicidad y ello puede percibirse en la construcción de la narración:

Dijérase que viene el ajedrez a demostrarnos que la eliminación de lo absurdo y lo complicado, la búsqueda de la máxima sencillez, es un espejismo de la inteligencia, y que para la inteligencia nada puede haber sencillo, porque allí donde hay algo sencillo, ella lo complica. Quizás el ir aclarando y simplificando los conceptos es aproximarse al absurdo y la inteligencia sólo se encuentra segura en lo que por su misma complicación le ofrece la impunidad del error (107).

Bajo esta mirada, en el ajedrez y la literatura, los finales son imprevisibles, el artista no los puede fijar, manejar, porque “la partida se hace más compleja cada vez, a medida que se simplifica” (244).

En la casa de los Riquelme, sucederán situaciones terribles, contadas desde una sutil ingenuidad por Marta y el narrador. Curiosamente —en realidad, no— las magnolias representan la pureza y la dignidad de las novias que contraerán matrimonio, pero en este relato donde todo cambia su sentido, la finca no es el lugar de la bondad y el amor puro, tan sólo mencionar que Margarita elegirá el árbol para colgarse y quitarse la vida incitada por Marta, su hermana, que exhibe una dualidad especial entre la inocencia y la maldad. “La Magnolia” es, como dice Bachelard, “una gran cuna” (37) que engendra y enmarca los secretos y recuerdos enigmáticos constitutivos de las *Memorias de mi vida*.

4.5. El juego de Marta, el juego de Ezequiel

En *Filosofía del ajedrez*, Martínez Estrada reconoce que ese juego (que practican los albaceas del manuscrito en el cuento) es “una elaboración de la realidad por la inteligencia” (109) y en él, “se hace experimentación” (108). Estas últimas palabras resultan claves para entender el objetivo del autor y otros representantes de su generación (Borges, Bioy Casares, Cortázar, etc.) a la hora de escribir narraciones. El texto presentado es un claro ejemplo de la intención de innovar y conducir a lecturas en las que personajes, narrador y lectores deben usar la inteligencia para resolver un enigma... que no se develará nunca. En ese sentido, las posiciones de las piezas en el tablero, como las palabras en el relato, son aleatorias y pueden provocar distintas interpretaciones, derivar en diferentes jugadas que pueden reinterpretarse tantas veces como sean leídas y

combinadas (Gasillón 2013: 5-6):

Una posición cualquiera en el tablero carece inmediatamente de expresión y no es nada sino términos de una ecuación que es preciso resolver en series todo lo más amplias posible. [...] La realidad, que en la vida está compuesta por infinitos factores, allí está concretada en un reducido número de piezas y casillas, y el ajedrecista no tiene el recurso de atribuir a la fatalidad y al destino la responsabilidad de sus actos, porque el futuro se presenta ante sus ojos planteado categóricamente, sin más reservas que las que le impone la limitación de su aptitud mental (30-31).

Ajedrez – literatura: *artes-ciencias* que, desde la limitación del instrumento y la fragmentación, promueven el resultado ilimitado.¹⁶³ En estos “sistemas solidarios y opuestos” (100), las piezas blancas se relacionan con las negras; las afirmaciones se realizan en las negaciones. Paradoja, antítesis y negación son las matrices constructivas que, en y desde los ensayos, Martínez Estrada irradia a su ficción, donde construye en general una *lógica absurda*, al igual que en el juego:

Cada jugada de una pieza [...] es lógica si es correcta. [...] Pero aparte esa lógica, que es la misma que Galileo advirtió en el péndulo, existe otra lógica análoga a la que se estudia en filosofía y que podríamos llamar lógica conmutativa, de ecuación o de los conjuntos, y no siempre es posible advertir aquí donde termina la lógica y donde comienza el absurdo (41).

¹⁶³ En otro cuento largo del autor, “Juan Florido, padre e hijo, minervistas” (1951-1955), observamos también la presencia de una *estética del fragmento* que vertebra la narración. Se reconocen dos líneas argumentales *salpicadas*, y de la segunda, se desprende otra más. La historia central gira en torno a la familia Florido, de origen español, que vive en la habitación número 86 del conventillo *Palacio Bisieto* con costumbres particulares, monótonas y hasta grotescas; por ejemplo, hace cuarenta y un años guardan en un frasco con formol el feto muerto de su primer hijo y lo tienen en su habitación a la vista de todos, que vienen a adorarlo, pero en realidad, burlarse, o utilizarlo como objeto fetichista. La segunda línea del relato está a cargo de un narrador en primera persona: Don B., C., D. etc., que va cambiando la inicial de su nombre según el orden del abecedario y las semanas –cada semana le toca una letra diferente, además de modificar el nombre de acuerdo al interlocutor, que debe adivinarlo–. En medio de una atmósfera casi caricaturesca, con imágenes olfativas y visuales desagradables aunque muy significativas, Don B. va narrando sus supuestas anécdotas, situación familiar, forma de vida, opiniones sobre los Florido, etc.; y de allí, se desprende brevemente, su experiencia con una mujer llamada Graciela o Gertrudis. Don B. utiliza el diálogo distractor y la mentira como estrategia de supervivencia. Por momentos, hace recordar al “Toribio Torres, alias ‘Gardelito’ ” de Bernardo Kordon, una *nouvelle* de 1956. Ya en este título, está presente una de las características principales del personaje central: la palabra *alias*, que significa *de otro modo, por otro nombre*, que se relaciona con un doble comportamiento de Toribio, o sea, la figura del doble o alter-ego del autor real y también, como un cuentero que construye narraciones, engaños y personajes constantemente para sobrevivir en la calle. Toribio Torres y Don B. son pícaros urbanos o antihéroes que aprendieron de la calle a engañar a las personas y a traicionar a sus compañeros si lo necesitan.

4.6. Kafka argentino

Toda la obra de Kafka está en pos de una afirmación que quisiera conquistar mediante la negación, afirmación que, desde que se perfila, se sustrae, parece mentira y así se excluye de la afirmación, haciendo de nuevo posible la afirmación.

Maurice Blanchot. *De Kafka a Kafka* (1993: 89).

En palabras de Blanchot (1993), los textos de Kafka se caracterizan por la continua tensión entre afirmación y negación irresueltas. Enrique Anderson Imbert (1988) coincide en esa ambigüedad propia del universo ficticio kafkiano, que Martínez Estrada traslada al relato “Marta Riquelme” y, por esa causa, resulta uno de los más ricos en contradicción e innovación estética dentro de su producción.¹⁶⁴

La ambigüedad que provoca el narrador al afirmar y negar un mismo orden de cosas continuamente afecta la caracterización moral de la protagonista. Por momentos, Marta aparece como una bella mujer inocente, ingenua, angelical.¹⁶⁵

Para juzgar el alma de Marta Riquelme, resulta un auxiliar útil el examen de sus emociones tal como lo haría un psicólogo, siempre tan espontáneas y generosas. Todo la conmueve y la inclina al amor [...]. Lo que podría admitirse es que la bondad, la inocencia, la castidad son freudianas en cuanto la mente “como instrumento de exégesis y como lente deformadora de la realidad” puede pervertirlo, envilecerlo o santificarlo todo por igual [...]. Ya sé que ese es un tercer aspecto en que puede abarcarse la obra, “una tercera lectura” y hasta la más interesante; mas ello obligaría a representarnos a Marta como a una histérica o una pervertida, lo cual es casi un sacrilegio frente a su luminosa figura angelical. Dedúzcase, si no, de este pasaje de una inocencia inmaculada [...] (242-243).

Empero en otras partes, se insinúa que es causante de conflictos, la atraen los amores prohibidos, retrata lo que ve a su alrededor con un alma fría, ama y odia, se expresa de forma obscena... Desde este punto de vista, es un personaje perverso también:

El suicidio de Margarita [...] Marta lo relata con una minuciosidad que hace pensar

¹⁶⁴ “Marta Riquelme” encuadraría en el terreno de *lo monstruoso*, porque pertenece a dos órdenes de la realidad: el mundo que vemos y, por otra parte, el mundo donde vivimos. La protagonista es un personaje que se sitúa en el margen donde se intercomunican ambos órdenes. Asimismo, el texto de Martínez Estrada está en la frontera de su propia producción (ya que es el más distinto de sus cuentos), y en cuanto a su pertenencia genérica (es un cuento largo o una novela corta; es un prólogo además, pero el prólogo de una obra inexistente) (Rígano 2012).

¹⁶⁵ Ecos semejantes pueden rastrearse en esta nota del 17 de agosto de 1882 en el *Diario* de Bashkirtseff: “Lo que yo desearía parecer... una niña que mostrándose como una mujer, conserva una pureza de ángel” (1977: 87).

en sadismo de su parte. [...] Es harto dudoso que esos espectáculos la impresionaran mayormente. Más bien debemos pensar que asistía a ellos con sangre fría [...]. No puede negarse que Marta incitó o instigó o, mejor dicho, impulsó a Margarita a esa extrema decisión (231-232).

En varias zonas textuales, ella es caracterizada como una mujer común, ni intelectual ni escritora profesional, que decide contar sus vivencias de manera desordenada, en un estilo confuso y con una letra indescifrable (aspecto que imposibilita aún más la transcripción fidedigna del manuscrito). La materialidad de la escritura sería una extensión del alma y la personalidad controvertida de la protagonista. Al mismo tiempo, según el editor, ella no sabe escribir pero es incluida en el grupo de escritoras de la historia de la literatura, y a su vez, el narrador pretende ser fiel al sentido primario del manuscrito, aunque declara la dificultad de entender la escritura –compuesta por jeroglíficos– y el significado de las frases que allí aparecen. Por lo tanto, la ambigüedad discursiva remite a la vaguedad del sentido que conduce a una “imposibilidad radical de conocimiento de la realidad” (Prieto 2013: 146).

Asimismo, la idea del fracaso, el accidente inicial y el anonimato son situaciones comunes en las narraciones del escritor europeo y son remedadas, con un estilo propio, por el autor argentino (Anderson Imbert 1988: 470-473). Respecto de las primeras, la frustración afecta al personaje Martínez Estrada, que entregó el manuscrito inédito y no lo puede recuperar (accidente inicial del cuento), pues desapareció misteriosamente. Escribe una especie de prólogo, que no será tal ni se publicará. En cuanto al anonimato, los personajes no son designados con una letra (como K. o Joseph K. de Kafka, por ejemplo), pero sí utiliza las iniciales de su propio nombre en los más destacados, como veremos a continuación.¹⁶⁶

4.7. La máscara de un escritor

¹⁶⁶ El protagonista de *El castillo* es denominado con la inicial K. (en ningún momento se expresa su nombre completo), coincidente con la del apellido del autor real de la novela y del personaje enigmático con mayor autoridad en el castillo (Klamm). Simultáneamente, dicha denominación se repite en otros héroes de dos textos más (*El proceso* y *América*). Ante ello, él no correspondería a un sujeto particular en cada caso, sino a una “función general social y erótica” (Deleuze y Guattari 1990: 121-123.) que es un individuo solitario pero que también se segmenta y prolifera –desterritorializa con las jóvenes por ejemplo– y se reterritorializa según su posición de deseo. Debido a esto, la letra K. no designa a un personaje sino a un dispositivo maquínico y colectivo –a pesar de su soledad en cada caso–, porque integra diferentes partes de la máquina expresiva creada por Kafka en sus textos.

En una lectura atenta, que pide el narrador constantemente, observamos que el propio relato va *diciendo* las características del texto memorialístico, pero que son en realidad las propias:

Por lo demás es una “letra fingida”, acaso trazada con la mano izquierda o con el deliberado propósito de enredar la interpretación, dificultando la lectura con lapsus y ambigüedades que ponían en los pasajes decisivos una insalvable alternativa (220).

Así, considerados estos pequeños guiños en relación con otros relatos del escritor santafesino, podemos establecer puntos de contacto entre la forma, el estilo y el efecto que busca la autora y la manera de escribir y concebir lo narrativo en Martínez Estrada.¹⁶⁷ Este cuento es la representación simbólica de la práctica literaria que realiza el autor empírico travestido/camuflado detrás de un personaje femenino.¹⁶⁸ En palabras de Eco (2013), el texto explicita sus artificios expresivos y reclama que su lector modelo sea cooperativo y los actualice. Al igual que Marta, el autor empírico tiene una letra poco clara en sus manuscritos y también crea, como en este caso, un objeto difícil de clasificar genéricamente, maneja distintas líneas argumentales que se confunden al ser narradas de manera dispersa e inconclusa, al estilo de un rompecabezas o acertijo que los destinatarios debemos resolver y ni siquiera así podríamos llegar a una única interpretación absoluta, cerrada.¹⁶⁹ Apela a las oposiciones constantes, remarca la inverosimilitud, la ambigüedad y la apariencia de los hechos que son, al mismo tiempo, autorreferencias a su propia narrativa.¹⁷⁰

En cuanto a la denominación de ciertos personajes, observamos que *juega* con sus propias iniciales en los nombres de los más destacados. Si prestamos atención, la mayoría de los actantes principales mencionados (Marta, la tía Marta, Mario, María, Margarita,

¹⁶⁷ “El ensayista se esconde tras la máscara del narrador y los procedimientos, que redundan en la puesta de relieve de un particular rol de intelectual, semejante en sus realizaciones, atraviesan las fronteras ilusorias de las convenciones genéricas y se revelan tras configuraciones formales disímiles en apariencia” (Lamoso 2008: 146).

¹⁶⁸ No obstante, dentro de la extensa clasificación propuesta por Genette, podríamos ubicar el prólogo presentado por Martínez Estrada dentro del grupo del prefacio *alógrafa ficticio*, en el que “el prefacista es ficticio como el autor pretendido del texto, pero son dos personas distintas” (2001: 160).

¹⁶⁹ Se puede percibir en las anotaciones al margen de los textos presentes en el Compact disk de la Fundación “Ezequiel Martínez Estrada”, que incluye: epistolario, discursos, notas y ejemplares inéditos.

¹⁷⁰ “Dentro de la obra explícita que se escribe, se suplica, se vende y –posiblemente– se lee, viene la obra implícita, no por fantasmal menos presente, de profundos y tenebrosos orígenes” (Earle 1996: 52). Tal estructura al estilo de “cajas chinas” puede encontrarse también en otros textos argentinos, como por ejemplo en: el “Informe sobre ciegos” de Fernando Vidal Olmos dentro de la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato o la *First Encyclopaedia of Tlön* en el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1941) de Jorge Luis Borges.

Martínez Estrada) presentan la particularidad de comenzar con la sílaba “Ma”, al igual que el apellido del autor empírico. Sin embargo, nuevamente, la intromisión del nombre de Martínez Estrada (o de sus primeras letras) en el texto es un acto autoficcional de enmascaramiento; es un modo de mencionarse de otra manera y así, prolongar su propia figura y reafirmarse en su práctica ficcional. Siguiendo a José Amícola, este relato manifiesta una de las características más comunes de la autoficción: la protagonista es una escritora y sobre esa profesión la propia narración propone una mirada metarreflexiva (2009: 187).¹⁷¹ En este sentido, se propone “un mecanismo especular por el que se produce un reflejo (sesgado) del autor o del libro dentro del libro” (2009: 189) y para lograr tal efecto, Martínez Estrada –en este caso particular– introduce su nombre propio en un texto de su autoría, por lo que promueve un “fenómeno de desdoblamiento que es reflejo del libro sobre sí mismo o una mostración del acto creativo” (Colonna 2004: 132, citado por Amícola).

En consecuencia, las *Memorias* de Marta pueden ser leídas en realidad como las *Memorias* de un escritor: en clave metatextual el prólogo o nota preliminar es una advertencia también, donde Martínez Estrada presenta una autorreflexión sobre su identidad literaria. Con ese fin, se esconde detrás de las máscaras de sus personajes, se desdobra en una mujer y un narrador que caracterizan su proceso de escritura narrativa y su interpretación.¹⁷² Ello es reforzado también por la aparición de personajes relacionados con la práctica literaria: autor, traductor, prologuista, transcriptor, editor, miembros de la imprenta y lector.

Recordemos nuevamente que, para Roland Barthes (1987), el texto necesita de un lector que interprete el plural de su sentido irreductible. Precisamente, en este relato, el narrador se dirige constantemente al lector –actor clave– porque es el encargado de descifrar el objeto complejo atravesado por diversas escrituras y referencias que

¹⁷¹ “Una autoficción es una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, sin abandonar su identidad real (su nombre verdadero)” (Colonna 2004: 239, citado por Amícola).

¹⁷² “El prólogo, en la triste mayoría de los casos, linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérboles irresponsables, que la lectura incrédula acepta como convenciones del género. Otros ejemplos hay –recordemos el memorable estudio que Wordsworth prefijó a la segunda edición de sus *Lyrical Ballads*– que enuncian y razonan una estética. [...] El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica. [...] La revisión de estas páginas olvidadas me ha sugerido el plan de otro libro más original y mejor, que ofrezco a quienes quieran ejecutarlo. [...] El libro que ya estoy entreviendo es de índole análoga. Constataría de una serie de prólogos de libros que no existen. Abundaría en citas ejemplares de esas obras posibles” (Borges 1975: 8-9).

presenta.¹⁷³ Ello concuerda con las afirmaciones de Martínez Estrada en el ensayo “Los hombres y los libros”, que forma parte de *En torno a Kafka*:

Para el lector, el autor puede ser –y acaso lo sea– un conjunto de fantásticos ingredientes: dragones, águilas, leones, o simplemente Formas sin Nombre. Que le atribuya persona, lugar y tiempo es propio de su educación escolar. En realidad ningún libro debiera llevar nombre de autor, puesto que no lleva nombre de lector (158).

Según estas aserciones, la lectura es un proceso en el que el lector es el agente más importante, es el “padre del libro”. Al mismo tiempo, advierte Martínez Estrada, sus competencias sirven para identificar al autor y el contenido del texto. De esta manera, también podemos trasladar esa idea al papel que debe llevar a cabo el lector cuando se enfrenta con el relato “Marta Riquelme”: este actor, en el instante de leer, es quien puede identificar la práctica literaria del autor con la naturaleza de la escritura de la propia Marta.

¹⁷³ "Guiar al lector es también ubicarlo, y, por lo tanto, determinarlo. Los autores tienen a menudo una idea muy precisa del tipo de lector que desean, o que pueden alcanzar; pero también de aquel que desean evitar" (Genette 2001: 181).

CAPÍTULO 5

El verdadero cuento del Tío Sam: la historia que no fue

5.1. Artistas revolucionarios

El texto tiene necesidad de su sombra: esta sombra es *un poco* de ideología, *un poco* de representación, *un poco* de sujeto: espectros, trazos, rastros, nubes necesarias: la subversión debe producir su propio *claroscuro*.
Roland Barthes. *El placer del texto* (2008: 46)

Como su gran compatriota Ernesto Che Guevara, es de los que vino a estar “en Cuba y al servicio de la revolución cubana”, según quiso que se nombrara el libro que recogería algunos de sus trabajos de combate. No sólo en ese libro, por cierto, defendió a este país y a esta revolución. Lo hizo, literalmente, hasta su último aliento, desde que a los sesenticinco años fundiera su vida con esta causa nueva y antigua, coronando así magníficamente una de las existencias más fecundas que un intelectual haya conocido en estas tierras.
Fernández Retamar. *Ensayo de otro mundo* (1967: 121)

La Revolución Cubana comenzó en enero de 1959 con la caída del dictador Fulgencio Batista (apoyado por Estados Unidos) como respuesta al dominio norteamericano y al de los grandes dueños de tabacales e ingenios azucareros. En palabras de Claudia Gilman fue un “proceso original y nuevo” (2012: 189), pues constituyó una iniciativa socialista que no contó con la intervención del Partido Comunista; si bien este proceso fue irregular y sufrió varios cambios ideológicos y políticos. No obstante, sus inicios estuvieron signados por el esplendor cultural y la disolución de diferencias que había provocado el gobierno anterior. Durante esos años “Cuba pareció ser la tierra prometida de los escritores-intelectuales” (Gilman 2012: 200) por la aparición de una propuesta concreta de justicia social y su apertura al arte y las instituciones dedicadas al desarrollo artístico. Todo ello provocó una “suerte de hechizo mutuo” (Rojas 2010: 46) entre los políticos y los intelectuales; sin embargo, ese pacto idealizado con el poder duró sólo unos diez años, cuando los pensadores le retiran su apoyo y empiezan a manifestar sus críticas más duras al presentarse una situación de intranquilidad, bloqueo norteamericano y limitación económica. En el marco de los años iniciales del proceso, Martínez Estrada es un claro ejemplo de fe en esa revolución que cambiará la desfavorable situación y es, también, consciente de su participación como intelectual, tal como expresa en una carta de 1960 a Victoria Ocampo: “Ahora estoy en Cuba, donde

todo un pueblo mira con la cabeza levantada a los gerentes y administradores de la miseria del Caribe. Por ese pueblo trabajaré, que ha sido castigado, expoliado y humillado” (2013: 75). El régimen lo seduce inicialmente, por lo cual cree en él y crea en consecuencia un discurso ensayístico convencido en la posibilidad de un nuevo gobierno:

Gustavo Roca quiere llevar, de regreso a la patria, algunas palabras mías, destinadas a los que extrañan mi ausencia. [...] Él ha visto la realidad de lo que en Cuba se ha hecho en veinte meses y de lo que se está haciendo para organizar una vida común de paz y de progreso. Vio lo que puede un pueblo que se levanta de su postración y adquiere conciencia cabal de sus derechos y deberes. Les contará lo que es posible hacer cuando un pueblo entero se une para defender un ideal, y les dirá de la integridad y capacidad extraordinarias de sus líderes, de los poderes insospechables de las fuerzas morales (1963: 7).

Para Martínez Estrada, Cuba y sus nuevos líderes ofrecían la concreción de un ideal perseguido desde hacía tiempo para todos los latinoamericanos que luchaban por independizarse de España antes, y ahora, de Estados Unidos. En ese marco, durante su estadía en la isla, tomó contacto con Maurice Sinet o Siné (París, 1928) – momentáneamente radicado allí–: un dibujante gráfico y caricaturista político de extrema izquierda, que a lo largo de su carrera ha realizado dibujos animados, carteles publicitarios, decorados teatrales e ilustraciones de libros, como el que aquí presentamos. Su estilo “disparatado” y su temática (antimilitarista y anticlerical) influyeron en otros dibujantes.¹⁷⁴ De esa unión entre *intelectuales auto-exiliados* (Viñas 1998), surgió *El verdadero cuento del Tío Sam*, publicado por Casa de las Américas en 1963.¹⁷⁵ La versión original apareció en español, francés e inglés y será la fuente de este trabajo.¹⁷⁶ En consecuencia, dos artistas de diferente nacionalidad y especificidad coincidieron en un

¹⁷⁴ Premio del Humor Negro en 1954 y premio Honoré Baumier en 1984, publicó sus primeros dibujos satíricos altamente subversivos en la prensa francesa de los años cincuenta. Su primer libro *Complaintes sans paroles* (*Lamentos sin palabras*) editado por Jean-Jacques Pauvert fue un golpe a la moral burguesa. Se inició como colaborador de *L'Express* (desde allí se posicionó contra la guerra de Algeria hasta 1962) y *Lui*, y fundó las revistas *Siné Massacre* (1963) y *L'Enragé* (1968). En 1992, con un grupo de dibujantes y periodistas de la revista *La Grosse Bertha*, fundó *Charlie Hebdo*. En 2008 fue despedido de *Charlie Hebdo* y fundó su propia revista: *Siné Hebdo*.

¹⁷⁵ Institución cultural que fue un centro relevante en la consolidación y comunicación del grupo letrado latinoamericano entre 1960 y 1970. Surgió como “una necesidad cultural de intercambio con los gobiernos de América Latina. Debido al hecho de que casi todos los gobiernos del continente habían roto relaciones diplomáticas con Cuba, la institución debió crear los mecanismos para seguir existiendo a pesar del aislamiento” (Gilman 2010: 285).

¹⁷⁶ Ese año también apareció una edición en portugués: *A verdadeira historia do Tio Sam* (Universidade do Povo, 1963). En diciembre de 1964, se publican algunos párrafos de la “Autobiografía desapasionada y exhaustiva de Ezequiel Martínez Estrada”, que encabeza el cuento, en *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica y *El verdadero cuento del Tío Sam* completo en el *Suplemento de Siempre*, México.

momento histórico y lugar muy significativos para la historia latinoamericana y de ese encuentro, surgió también un texto ficcional particular.

La expresión *Tío Sam* (*Uncle Sam* en inglés) remite a la personificación de los Estados Unidos y, más específicamente, a su gobierno. Tal denominación comenzó a difundirse a partir de la Guerra contra Inglaterra, en 1812 y su primera ilustración gráfica es de 1852. Generalmente, aparece representado como un anciano de raza blanca, gesto serio, pelo canoso, barba de *chivo*, y usando ropa asociada con los símbolos norteamericanos. Según cuenta la tradición popular, el personaje surgió de un grupo de soldados acuartelados al norte del estado de Nueva York durante el conflicto bélico. Al recibir un suministro de carne con las iniciales *U.S. (United States)*, los soldados hicieron un juego de palabras entre esas letras y las correspondientes al nombre de su proveedor de carne: Uncle Samuel Wilson, de Troy (Nueva York). Posteriormente, el Congreso de los Estados Unidos resolvió, el 15 de septiembre de 1961, reconocerlo como el símbolo nacional de los Estados Unidos: el Tío Sam.

Ahora bien, a partir del título completo, se abre un horizonte de sentido asociado a lo *verdadero*, a la *fidelidad* del contenido; sin embargo, le sigue la palabra *cuento*, que alude a varios significados, entre los que predomina la idea de *construcción engañosa* hecha por alguien. Lo literario —ámbito al que pertenece el texto analizado— no deja de ser nunca una ficción creada para entretener, distraer, ilusionar... Por lo tanto, los autores proponen de manera paradójica una *historia inventada* por ellos, que es diferente de la que imaginaron y difundieron hasta hoy los historiadores *oficiales*, y cuyo objetivo es explicar lo realmente sucedido a partir de la personificación del estado norteamericano en la figura del Tío Sam. Esto se comprueba en la lectura, si bien es aclarado desde el principio en el prólogo escrito por Lisandro Otero:

Ezequiel Martínez Estrada expresa en este libro una visión de la historia más cercana a la realidad que aquella que aprendimos cuando niños en los textos escolares. El esfuerzo es de agradecer porque él es uno de los más prestigiosos intelectuales de América Latina y lo poseemos en cuerpo, alma y blasfemia. Está en Cuba, trabaja por Cuba y su Revolución. Para nosotros es un honor (7).
Hablando del libro. Verán que se trata de una historia infantil para ser contada a los adultos. Nos narra la vida del Tío Sam que ha engordado tanto con sus víctimas que está a punto de reventar. Es un libro impetuoso y tronante que ayudará a comprender verdades dichas entre risas (8).

Al mismo tiempo, es posible establecer otro vínculo semántico entre el título y la conocida expresión: el *cuento del tío*, usada en Sudamérica (principalmente Argentina,

Uruguay, Chile y Bolivia) para referirse a una clase de estafa. Su mecanismo consiste en aprovecharse de la inocencia y la codicia de las personas, prometiéndoles obtener grandes beneficios de forma fácil, gracias a la capacidad del embaucador de contar una historia creíble a su víctima. Justamente, podemos extender esta expresión, a partir de la narración *inocente* y los dibujos notablemente explícitos e hiperbólicos que la acompañan, al propio accionar del gobierno estadounidense, entendido como una especie de *vendedor de ilusiones* a las “naciones de razas inferiores” (78).

5.2. Palabra e imagen: metáforas de una ideología

En las últimas décadas, Paolo Fabbri (2000) propone un *giro semiótico*, donde se plantea la posibilidad de crear “universos de sentido particulares” (41), sin caer en generalidades, a partir del análisis de todos los “objetos-textos” de la comunicación: gestos, palabras, estados de materia, etc. Así, la semiótica pone en funcionamiento la significación en la combinación de palabras y “agentes especiales sintáctico-semánticos” –actores– (48), mediante la noción de *narratividad*. Desde esta perspectiva, a diferencia de la tradición anterior, los estudios involucran la concatenación de *acción* y *pasión* –que comprenden la dimensión afectiva y el cuerpo–. El *significado narrativo* puede ser manifestado por formas expresivas heterogéneas (gestuales, verbales, musicales, etc.) y mediante sustancias distintas (corporeidad, sonoridad, espacialidad, etc.). En este marco, el componente visual adquiere otra relevancia: la imagen posee características particulares, no traducibles directamente de manera lingüística, que expresan sentidos propios y pueden interpretarse a sí mismos –y a otros también–. Por consiguiente, una hermenéutica de sistemas de signos no lingüísticos toma protagonismo y deja de lado las propuestas que sólo analizan el lenguaje verbal. En nuestro caso, tenemos en cuenta esta nueva tendencia semiótica y adherimos a la consideración del lenguaje de la palabra en relación con otros. Por ese motivo, en este trabajo presentamos un texto que conjuga formas expresivas de distinta naturaleza (palabra e imagen) con un sentido original –apoyar una causa y enfrentarse al discurso dominante– que estalla en múltiples significaciones según el contexto, sus creadores y sus lectores. Al respecto, Eliseo Verón (1995) sostiene que en el “orden de lo discursivo” (22) repercute el proceso de *espaciotemporalización*; y además, los *objetos significantes* no son homogéneos, pues

múltiples materias y niveles de codificación operan al mismo tiempo (imagen-texto, imagen-palabra-texto-sonido, palabra-comportamiento-gestualidad, entre otros). Tal fenómeno aparece en *El verdadero cuento del Tío Sam* y lo convierte en un “paquete significativo complejo” que recorre “las redes sociales del sentido”, parafraseando a Verón (23).

Por otra parte, la tradición de la ilustración junto al texto para reforzar o repetir lo dicho generalmente aparece en los libros destinados a un público infantil que se inicia en el ejercicio de comprender el código verbal y visual. Algunos niños logran construir un significado textual gracias al soporte visual; otros, que están aprendiendo a incorporar la lecto-escritura, se detienen sólo en la imagen, con lo cual realizan una lectura exclusivamente visual y completan el significado según su experiencia vital y las sensaciones que se van despertando a partir del símbolo. En ambos casos, el objeto que manipulan es denominado *libro-álbum* –*picture book* en inglés– y está pensado para ellos.

Este género particular tiene sus orígenes en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XIX, cuando las técnicas de impresión incorporaron procedimientos mecánicos y el color (los libros ilustrados anteriores eran coloreados a mano). Asimismo, en esta época, comenzó a desarrollarse una técnica de grabado en madera utilizando medios fotomecánicos y luego, surgió la impresión sobre metal a partir de medios químicos. La técnica fue empleada en los libros infantiles muy conocidos de Walter Crane y Kate Greenaway. Ambos grabadores transmitían los valores aristocráticos rurales propios del romanticismo inglés del momento y la etapa de la infancia al igual que la imagen de la naturaleza suponían un ideal de belleza, inocencia, bondad y pureza. Sin embargo, este estilo convivía con libros infantiles de tono humorístico, irónico y satírico, provenientes de la tradición oral, las expresiones folklóricas, las caricaturas y los bestiarios fantásticos.

A medida que avanza el tiempo, el dibujo esquematizado se ve influido por los avances en las tiras cómicas y los dibujos animados, y después de la Primera Guerra Mundial la ilustración de la época victoriana avanza de tal manera que a partir de la Segunda Guerra ya se instala el concepto de libro-álbum. Así, en nuestros días cada vez más ingresan los lenguajes visuales en este género nuevo y se adapta constantemente a un consumidor pequeño que está muy acostumbrado al consumo de la imagen que recibe de la televisión, la publicidad, el cine o internet. Para ello, se nutre del arte plástico, la fotografía y las técnicas cinematográficas, y va abandonando su intención pedagógica de sus inicios.

Habitualmente, el libro-álbum tiene un carácter realista y figurativo, pues

reelabora el mundo real a partir de la ilustración de animales, objetos, personas y situaciones cotidianas para los niños, por lo que les facilita reconocerlos en su contexto. Algunos de los títulos más comunes son del tipo *Mis juguetes*, *Mi familia*, *Me visto*, *Mis amigos*, etc. que organizan la lectura en conjuntos semánticos que dan sentido al mundo infantil.

Varios de estos objetos presentan un texto corto que tiene como función repetir o completar la información incluida en la imagen, en consecuencia, el niño comienza a ejercitar con ellos una lectura de doble codificación. Si se trata de los más pequeños, suelen preferirse imágenes legibles y claras para favorecer la constitución del imaginario infantil. A medida que el lector va creciendo adquiere herramientas más complejas que le facilitan aproximarse a representaciones más alejadas de la realidad (Robledo 2011: 145-152).

“Aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver”, dice John Berger (2010: 6). Cada vez que estamos frente a un dibujo, por ejemplo, lo criticamos o valoramos desde un *modo de ver* individual, influidos, en realidad, por la visión previa del que lo creó. En el libro-álbum de Martínez Estrada y Siné, conviven imagen y texto: ambos arman un contrapunto especial para mostrar a un lector adulto la manera en la que —desde disciplinas distintas, pero relacionadas— perciben la Revolución Cubana y su enfrentamiento con Estados Unidos.¹⁷⁷ Inspirados en un género destinado a niños, se apropian de él y sus técnicas para presentar su *propia versión* de la historia norteamericana desde la llegada de los Padres Peregrinos y el establecimiento de las colonias inglesas en América:

Hace muchos años, los Padres Peregrinos llegaron al Norte de América con la Biblia en una mano y el fusil en la otra, para predicar a los indios la excelencia de la república, para arrasar con los demonios y las brujas, y para fundar el Paraíso Terrenal (10).

Y finalizan el recorrido temporal del relato con las aventuras “divertidas” de los nietos y sobrinos del Tío Sam (protagonista del texto y las ilustraciones), quien está a punto de *retirarse* de sus actividades:

¹⁷⁷ “El libro es una historia de la sujeción latinoamericana explicada a los niños, de alguna forma emparentada con las denuncias de las intervenciones norteamericanas en las que ya se prodigaba el argentino Gregorio Selser y que más adelante potenciaría el uruguayo Eduardo Galeano. También es un acto de contrapropaganda antiimperialista con notorios dejos de panfleto” (Ferrer 2014: 502).

Reunidos todos los sobrinos en Asamblea en el Aula Magna de la Agencia Central de Inteligencia, resolvieron retirar al Tío de sus actividades habituales, darle las gracias por los servicios prestados y confinarlo a las Islas de los Barbados, o a un rancho aislado, como la cabaña del Tío Tom, para una cura de reposo (106).

El párrafo citado expresa, en clave irónica y metafórica, el deseo del triunfo revolucionario al que aspiraban sus seguidores y el fin de la hegemonía político-económica, la explotación y la represión hacia los países latinoamericanos. A partir del texto, sus autores colaboran en la resistencia pasiva, como lo hizo Thoreau, según afirma Martínez Estrada en *En torno a Kafka y otros ensayos*:

Decir que no, resistir y dar la vida si es preciso, es la única fuerza que hoy tienen los pueblos inermes para defenderse y liberarse de sus carceleros atraillados. Otros espíritus nobles que han meditado sobre las posibilidades de éxito en esa lucha contra los últimos demonios vivientes completan la fórmula de Thoreau con esta otra: “Sabotaje, boycott y resistencia pasiva” (100).¹⁷⁸

A propósito, recordemos que Martínez Estrada, producto de sus lecturas antiimperialistas, durante los primeros años de los '60, escribió este tipo de textos reaccionarios y fuertemente subjetivos que defendían las ideas de libertad, igualdad y cambio institucional en América Latina. Por ejemplo, el artículo “El Nuevo Mundo, la isla de Utopía y la isla de Cuba” de *En torno a Kafka y otros ensayos* (1967), que homologaba la Utopía de Moro con la Cuba de Fidel, está en sintonía con *El verdadero cuento del Tío Sam* publicado durante esa época. Es decir, estos textos no son eslabones perdidos dentro de la producción martinezeztradiana, sino que dialogan entre sí, son complementarios y conforman una estética marcada por lo político e ideológico, que apuntaba a develar lo que el autor creía que “no estaba bien” desde la ficción o desde el ensayo.

Por otra parte, a partir del siglo XX, la caricatura se utiliza frecuentemente para criticar o valorar personajes, estilos, acciones, etc. Es un dibujo *pensado* por alguien y que luego, *hace pensar* a sus observadores, manifestando un punto de vista determinado.¹⁷⁹ La imitación burlesca, la actitud enjuiciadora, la distorsión paródica e

¹⁷⁸ Durante su primer viaje a Cuba, Martínez Estrada escribió un ensayo sobre Henry David Thoreau que fue publicado en el primer número de la revista *Casa de las Américas*, como hemos dicho más arriba.

¹⁷⁹ Efecto que Roland Barthes atribuye, de modo similar, a la fotografía: “la semiología de la Fotografía se limita pues a los resultados admirables de unos pocos retratistas. Para el resto, para las ‘buenas fotos’ corrientes, todo lo mejor que podemos decir de ellas es que el *objeto habla*, que induce, vagamente, a

irreverente de un modelo, el humor transgresor... son algunas de sus características destacadas y, casualmente, todas ellas se encuentran en este texto.

Con ese propósito, el dibujante francés elaboró un conjunto de caricaturas sencillas aunque significativas, de trazos finos rectos o curvos en su mayoría, que delimitan claramente el contorno de las figuras. Respecto del color, sobre el fondo blanco resalta la ilustración con bordes negros, sin relleno ni otra coloración. Ello remarca la sencillez del estilo pero también la elección del negro implica tradicionalmente una carga simbólica asociada con la muerte, el dolor y la tristeza; por lo tanto, en el claroscuro resultante, la imagen representa el doble juego entre la pureza, inocencia o bondad propia de los cuentos infantiles, como plantea este relato en principio, y los valores negativos implícitos en la conquista, dominación y expansión del Tío Sam.

Además, los dibujos ocupan la página entera y Martínez Estrada los completó con breves epígrafes, que constituyen una narración ordenada y fragmentada, situados a su izquierda, en la parte inferior de la página. Probablemente, a través de este experimento textual, sus creadores intentaron ser accesibles a un circuito más popular de lectores, quienes –supieran leer o no– podían apreciar el contenido principal de su mensaje tan sólo observando los dibujos. Asimismo, apoyaban ideológicamente la revolución y difundían su experiencia a un público adulto amplio para, en última instancia, expandirla hacia fuera de Cuba y *contagiar* sus ideales. Sin embargo, se trata de un objeto complejo que requiere contar con ciertas lecturas previas y el conocimiento de determinados hechos para poder decodificar el sentido de la parodia y la ironía que lo caracterizan:

Una vez que todas las naciones de América adoptaron la Constitución de Virginia, les aconsejaron andar en las buenas compañías de la General Motors, la General Electric, la Standard Oil, la United Fruit, la Bond and Share, y de otras muchas sociedades de beneficencia (60).

El Tío, por el contrario, frecuentó otra clase de compañías y de sociedades anónimas, algunas de las cuales tuvieron la misión de transformar a los delincuentes en servidores del Estado y a los ladrones públicos en magnates y pioneros (62).

Los dibujos “cruels y muy certeros” de Siné, como sostiene David Viñas (1998: 288), dejan de ser meras ilustraciones de las palabras ubicadas a pie de página para convertirse en casi autónomas, hasta el punto de que podrían prescindir de sus epígrafes y aún así, resultar eficaces en la transmisión del contenido, pues, como reza otra máxima

pensar. Y aún: incluso esto corre el riesgo de ser olfateado como peligroso [...]. En el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es *pensativa*” (1989: 73).

de Berger, “la vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes de hablar” (5).¹⁸⁰ Al mismo tiempo, el relato puede ser leído en forma independiente, pero manifiesta una crítica sesgada, indirecta, “simpática” de la Historia, que se aleja del estilo serio (característico de Martínez Estrada en sus ensayos) y es semejante en algún punto al que evidencian sus cuentos, como “Sábado de Gloria”, por ejemplo. Por el contrario, las caricaturas expresan la parodia y el juicio negativo de manera transparente, mucho más explícita y mordaz; invade parcialmente en el libro la idea de que “las imágenes son más precisas y más ricas que la literatura” (Berger: 6), ya que a la vez, el significado de una imagen se completa según lo que se observa a su lado (19). En consecuencia, se complementan y retroalimentan entre sí al igual que en los libros-álbum para niños:

Cuando se trata de libros para niños y, muy especialmente de los libros de imágenes para los más pequeños, la ilustración es, al igual que el texto, un medio para avanzar hacia las significaciones. Se produce una especie de ida y vuelta entre lo auditivo y lo visual que permite la conquista progresiva de una ‘señalización’ nueva (Soriano 1995, citado por Robledo 2011: 148).

No obstante, *El verdadero cuento del Tío Sam* ofrece una lectura más compleja que la requerida por un libro infantil en general: el código textual y visual están imbricados de tal manera que, según el recorrido o selección que hagamos, podemos encontrar sentidos diferentes, pero a la vez, ambos signos se necesitan para lograr una comprensión total, pues el relato narra acciones que se desarrollan en orden lógico y temporal a medida que avanza la lectura, mientras que las ilustraciones de Siné describen sintética y sencillamente las características de los personajes y en menor medida, de los escenarios.

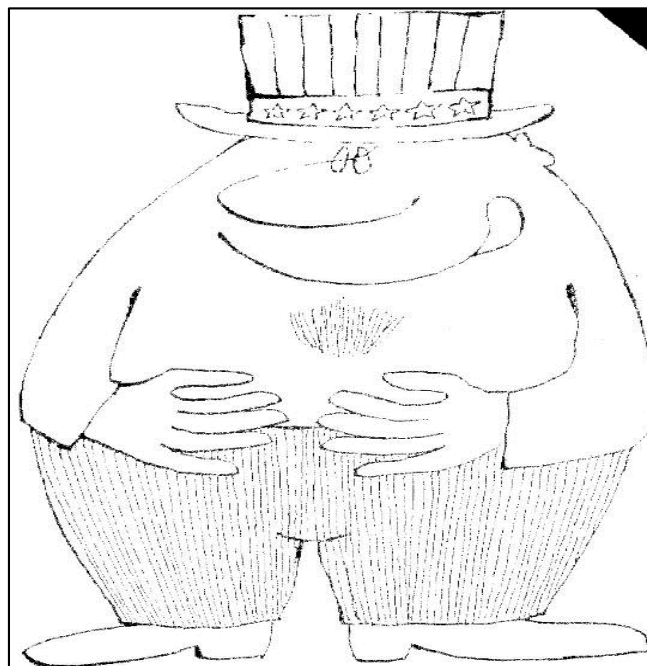
Además, cabe agregar que la mayoría de las ilustraciones del cuento tienen como protagonista al Tío Sam, quien evoluciona en distintos niveles. Así, vemos el crecimiento físico (mayor edad y volumen corporal) y metafórico del personaje, en tanto símbolo nacional de Norteamérica y, por lo tanto, representando su desarrollo y expansión

¹⁸⁰ Este tipo de caricatura explícita se encuentra, por ejemplo, en otro libro posterior del caricaturista francés: *Siné & CIA* (1967). Allí, el dibujante utiliza la sátira y el humor negro como procedimientos que develan las estrategias de la Agencia Central de Inteligencia (CIA) de los Estados Unidos para, “valiéndose de cualquier recurso, intervenir la autonomía de los pueblos, violar sus derechos e imponer en los países intervenidos, mediante el soborno, la desestabilización, el chantaje o el apoyo directo a golpes de estado, gobiernos títeres o dictaduras”. La concisión lineal y expresiva de los dibujos sintetizan imagen y concepto, sin necesidad de explicaciones. Cada caricatura forma una secuencia con la siguiente y crean un relato dinámico, susceptible de leerse por partes o en su totalidad, como si se tratara de una tira cómica (Green y Bravo 2006: 11).

económica, política y militar. Por ejemplo, el texto dice:

Desde entonces (1823), los negocios internacionales, la piratería, la Trata, el comercio con frutos tropicales, el azúcar, el cacao, el petróleo, la diplomacia y la política económica estuvieron a cargo del Departamento de Estado, que tiene muchas filiales, como la Standard Oil, la United Fruit Company, etc. (26).

Y a su lado, una caricatura notablemente explícita e hiperbólica, que manifiesta la satisfacción del Tío Sam al *engordar* cada día más, gracias a los países que están bajo su dominio, que propician su crecimiento entregándole sus producciones:



Volvamos por un momento a *Filosofía del ajedrez*. En esos ensayos Martínez Estrada sostenía que el ajedrez y el arte resultan una “experimentación pura”, en la que pueden examinarse diferentes posibilidades para obtener distintos significados, efectos y resultados. *El verdadero cuento del Tío Sam* forma parte de la última etapa de la producción ficcional del autor, en la que acompaña y extrema la afirmación anterior sobre ambas disciplinas:

Los sobrinos salieron al Tío, como el Tío salió a la abuela, e inventaron muchos juguetes para los primos pobres: para los adultos y ancianos inventaron el rompecabezas, las palabras cruzadas, el ajedrez electrónico en que las blancas siempre matan a las negras, las danzas guerreras, la Coca Cola, el solitario, las hojas de afeitar, el rock-and-roll y el taparrabos de nylon; para los niños y adolescentes

retardados fabricaron tambores, sables, flechas, cohetes y “tiras” de detectives y cow boys. Los subdesarrollados y retardados a su vez vendían lo que no sabían usar, comprándoles lo que les querían vender; y de ese modo consiguieron hacerse amigos y mantenerlos obedientes. En cuanto a la perpetua paz interna, el Tío Sam la mantuvo mediante dos artefactos también de su invención: una silla que funciona con electricidad y un Ku Klux Klan que funciona con “goma de pegar” (84-92).

En este cuento, la literatura también es concebida como un juego para adultos, por ende, aparecen todos los elementos que lo caracterizan en tanto un entretenimiento, que busca divertir, pero especialmente, poner de relieve una crítica al régimen capitalista. Como en el ajedrez, el dibujante francés y el escritor argentino desarrollan la imaginación y la fantasía mediante el trabajo con recursos humorísticos (hipérbole, ironía y parodia) que retratan situaciones delicadas, absurdas e inesperadas que buscan provocar efectos opuestos: risa pero, sobre todo, una reflexión seria.

5.3. El cuento del tío... Samuel

Estructuralmente, en la edición original trilingüe de Casa de las Américas, una especie de prólogo inicia el libro, mientras que en la publicación argentina no aparece. Este texto, titulado “La verdadera historia de este libro”, está a cargo de Lisandro Otero, quien, acompañando el tono humorístico y original del cuento, presenta de una manera particular a sus autores y el contenido del libro:

Este es un libro de Don Ezequiel y Siné. Siné es un extraño animal que tiene una larga historia zoológica. En el manual de Patología Citológica encontramos que el Siné es un mastigóforo que, como todos ellos, se mueve gracias a un flagelo que produce en sus vecinos lesiones urticantes. Por ello el Siné ha sufrido persecuciones organizadas por los Protozonazis (5).

Pero estábamos hablando del Don Ezequiel que hizo este libro. Pues resulta a ser que un día llegó a La Habana un barco cargado de... y en él venía este Don Ezequiel del cuento acompañado de una jaula con tres canarios sopranos, las obras en prosa de Quevedo, un paquete gigante de detergente y dos cepillos de dientes con cerdas de nylon (7).

La insistencia en dar a conocer lo “verdadero” está presente ya desde el título del prólogo y comienza a incrementar la carga semántica irónica que se desplegará luego en el texto, en el que se ofrece una historia risueña, impertinente, muy alejada del concepto de “verdad”. Otero no queda ajeno a tal propósito, por eso elabora una presentación

también disparatada, rara, respecto de los prólogos tradicionales. Toma nombres, expresiones y conceptos de disciplinas dispares (Zoología, Astronomía, la teoría de la evolución, Historia, etc.), no relacionadas, para conjugarlos en una descripción extravagante de cada autor en la que, pese al delirio, destaca rasgos centrales de Siné y Martínez Estrada.

A continuación, podemos ver que, genéricamente, *El verdadero cuento del Tío Sam* es un objeto híbrido difícil de clasificar. Presenta el aspecto de un cuento largo o novela corta infantil inocente (que es narrado por y para adultos, en realidad), pues comienza con una sobre-aclaración: “Aquí empieza el cuento...” (9), que tiene una tipografía más grande que el resto, a excepción de las palabras finales, típicas de la literatura infantil, del mismo tamaño: “... y este cuento se acabó” (114). A lo largo de todo el relato, se hace uso de procedimientos propios de narraciones humorísticas dirigidas a niños (dibujos casi ingenuos, personificación, humor grotesco, ironía y personajes *simpáticos*, como el Tío y sus sobrinos) para mostrar, en realidad, a los países latinoamericanos bajo los “mecanismos de dominio” de los Estados Unidos (Hernáiz 2004: 1).

La obra de arte es, según Jan Mukarovsky (1934), un signo que media entre el autor y la colectividad, y provoca significados diferentes en los sujetos a medida que transcurre el tiempo o se desplaza en el espacio, por lo tanto se convierte en un *objeto estético*. Además, como signo autónomo, representa y caracteriza la época en la que surgió (2000: 88-91). En ese sentido, desde el título del texto, los autores hacen manifiesta su propuesta crítica: contar la *verdadera* historia cifrada en la esclavitud, el puritanismo, el capitalismo en creciente expansión y la explotación de los considerados *débiles/súbditos* del Tío Sam. Por consiguiente, el texto presenta límites difusos entre su *función estética* –literaria, pasatista, placentera– y su *función comunicativa* (entendidas en los términos que el semiótico checo enunció en 1935 y 1936). Aquí, la literatura está al servicio de la ideología, y ella al servicio de lo estético, que la enmascara parcialmente. El lector competente de aquel momento –y de hoy, a cincuenta años de la Revolución– podía reconocer en estas páginas un discurso diferente del oficial/hegemónico, generalmente surgido desde los espacios de poder. No solamente es una bisagra entre lo artístico y lo político, sino también, una transgresión provocadora de las normas con validez universal, inmutables, que rigen la ciencia histórica.¹⁸¹ La operación que Siné y

¹⁸¹ Y al mismo tiempo, el texto viola la norma estética literaria/narrativa de los relatos “tradicionales”. Un escritor y un dibujante crean un artefacto poco usual, que combina materialidades diferentes para transmitir

Martínez Estrada llevan a cabo es similar, en algún punto y salvando las distancias, a la que Geraldine Rogers analizó en la revista popular argentina *Caras y Caretas* (1898-1939): “Un aire de libertad y desenvoltura afín a la sensibilidad moderna permitía a la revista descolocar los objetos del lugar preestablecido y despachar con alegre desenfado elementos de la tradición [...]” (Rogers 2007: 131). De esta manera, los autores muestran *otra historia*, que fue tergiversada, y debido a ello, necesitan difundir.

Por último, hacia el final, aparecen otros paratextos en los que los autores presentan sus autobiografías:¹⁸²

Ahora estoy en Cuba para aprender una gran lección de coraje y para tratar de comunicarla cuando vuelva a Francia... Desgraciadamente sin mucha esperanza (120).

Entre mis libros de cuentos figura éste, en colaboración con Siné, que hizo los dibujos en cuatro idiomas. Los dos pensamos lo mismo de los norteamericanos, los militares, los curas, los policías, los mayores y las otras gentes de mala vida (122).

Estos textos, “Siné contado por Siné” y “Autobiografía desapasionada y exhaustiva de Ezequiel Martínez Estrada”, funcionan como epílogos acompañados de una foto y la firma autógrafa de cada autor. En primera persona, el escritor y el dibujante narran algunos datos de sus vidas, obras e ideologías, y su situación en los países de origen (de los que emigraron temporalmente), además de justificar el haberse reunido para crear el cuento.

5.4. El cuento se acabó

En este caso, Martínez Estrada en colaboración con Siné conciben una narración *fronteriza* (Orgambide 1997: 167) que adhiere a un estilo poco convencional. A partir de la fragmentación, la parodia del hecho histórico, el quiebre del orden textual y moral, la ironía, la presencia de imágenes... plantean una figuración de *artista* particular. Es decir, no hay un único autor empírico que se hace cargo del texto (como ocurre en los cuentos “Sábado de Gloria” o “Marta Riquelme”, por ejemplo), sino una combinación de

un discurso subversivo. En ese sentido, cumple con la característica esencial que Mukarovsky atribuye al arte: “La obra de arte es siempre una aplicación inadecuada de la norma estética, en el sentido de que viola el estado actual de la norma no por una necesidad inconsciente, sino de manera intencional y, por ello, generalmente muy sensible. La norma es transgredida continuamente” (2000: 153).

¹⁸² En la edición argentina, las autobiografías están ubicadas al principio, antes del cuento.

subjetividades y nacionalidades: la de un escritor argentino y un dibujante francés.¹⁸³ Ambos artistas, coincidentes en la Cuba emblemática de los ‘60, resignifican el concepto de *autoría*, *intelectual* y *género narrativo*. El texto plantea desde su concepción una figuración compleja de autor, debido a que Martínez Estrada y Siné complementan sus disciplinas y crean un objeto estético influenciado por el contexto de producción y las ideas de ambos, en favor de la política cubana de aquel momento (1963).

Asimismo, en la *materia significativa* que constituye este texto, subyacen “operaciones discursivas de investidura de sentido” (Verón 1995: 16), que reaparecen en la superficie material a través de ciertas *marcas* o *propiedades significantes* (palabras e imágenes que las representan) creadas según *condiciones de producción* particulares (autores que adhieren a la Revolución, época de esplendor del movimiento en la isla caribeña, enfrentamiento con los Estados Unidos, intención de provocar y parodiar el discurso hegemónico, entre otras), que presentan una fuerte intención ideológica. En la circulación del texto, puede haber o no una distancia entre su producción y sus *condiciones de reconocimiento* (recepción a lo largo del tiempo); es decir, según el momento histórico, el artefacto provoca distintos efectos y lecturas en sus destinatarios. La adhesión a la izquierda de Martínez Estrada –declarada en sus ensayos como *Diferencias y semejanzas entre los países de América Latina* (1962), *El Nuevo Mundo, la isla de Utopía y la isla de Cuba*, y *En Cuba y al servicio de la Revolución Cubana*, por ejemplo– y Siné está diluida en pequeñas *huellas* que recorren la narración: no aparece de manera explícita a nivel textual (aunque sí en el paratextual), pero aun así, pretende influir y determinar el punto de vista en sus lectores, quizás también comprometidos, de esa época.

¹⁸³ “[la] noción de autor constituye el momento fuerte de individuación en la historia de las ideas”, afirma Michel Foucault (1969). Establece una relación especial entre “el hombre y la obra”, al punto de que en esta última desaparecen las características personales del sujeto escritor.

CONCLUSIONES

Géneros en tensión: entre el artista y el pensador

Espero que algún día mi obra sea leída y juzgada con equidad, ante todo como el producto de un artista y un pensador.
Ezequiel Martínez Estrada. *Antología* (1999: 3)

Tal como expresa Roland Barthes en *Crítica y Verdad*, todo texto literario provoca una *multiplicidad de sentidos* que dependerán de las distintas interpretaciones individuales de sus lectores.¹⁸⁴ Por supuesto, el corpus analizado no es la excepción a ese fenómeno y conforma uno de sus más claros exponentes ya que, coincidiendo con Blanchot, “la verdadera lectura sigue siendo imposible” (1993: 84). Debido a ello, en este trabajo, se mencionaron potenciales entradas, pero nunca se podrá clausurar un único sentido ni una lectura hegemónica de cada texto.

Ezequiel Martínez Estrada fue uno de los ensayistas más relevantes e influyentes debido a su capacidad de percepción y descripción valorativa e interpretativa del presente argentino, entendido en términos de país enfermo desde sus inicios para encontrar, así, una especie de *regeneración moral*. En algún momento, Sartre afirmó que “el medio produce al escritor” (2008: 101). Precisamente, como dijimos, la mayor parte de su prosa de ideas refleja la preocupación persistente de este autor por nuestra nación, de enorme riqueza y extensión. A diferencia de los escritores de la generación del '37, que denunciaban los problemas para modificarlos, generalmente el santafesino se ubicó en el papel de una voz acusadora que describía una situación poco acogedora, pero no tenía la esperanza de transformarla. Fue un intelectual de tendencia anarco-liberal que deseaba la libertad frente al poder estatal y de los medios masivos sobre los ciudadanos que soportaban los males con estoicismo. Sus ideas teñidas de un determinismo pesimista influyeron en sus discípulos: Murena, Mafud y Kusch, quienes, siguiendo a su “maestro”, ordenaron intuitivamente la historia nacional, a partir de sus defectos, valores y costumbres.

En este sentido, hemos visto que, como proclama en el epígrafe, Martínez Estrada fue un pensador, pero ante todo, un artista que conjugó sus ideas en una producción

¹⁸⁴ “La lengua simbólica a la cual pertenecen las obras literarias es por estructura una lengua plural, cuyo código está hecho de tal modo que toda habla (toda obra) por él engendrada tiene sentidos múltiples” (1976: 55).

variada que recorrió diferentes géneros discursivos, si bien sus puntos más fuertes fueron el ensayo –donde difundía sus opiniones de manera más transparente– y la narrativa, que reafirmaba sus ideas, con una técnica metafórica o simbólica. En su prolífico quehacer, indagó sobre diversos temas, autores y géneros, lo cual acrecentó su competencia cultural, fenómeno evidente en cada uno de sus textos. Ello es expresado con claridad por el narrador protagonista de la novela *Bahía Blanca* (2012) de Martín Kohan:

Tiendo a pensar que Martínez Estrada despierta en mí un interés más allá de Bahía Blanca. No deja de ser llamativo, dado que no he leído ninguno de sus libros: ninguno. Y no obstante me interesa. No leí *Radiografía de la Pampa*, que es su biblia, su ensayo más célebre, pero tampoco cualquiera de esos otros muchos libros que escribió y que conozco de oídas; tiene un libro también célebre sobre *Martín Fierro* de Hernández, el poema nacional; un ensayo sobre Sarmiento, el padre del aula; otro sobre Guillermo Enrique Hudson, el ornitólogo trasplantado; otro sobre Cuba, porque estuvo allá y adhirió; otro sobre Paganini, el violinista; otro sobre Buenos Aires; otro sobre el ajedrez. Todos esos libros tiene, y otros más que no recuerdo, y ninguno, pero ninguno, yo lo leí. ¿Cuál de ellos podría interesarme o debería interesarme? Debo confesar que ninguno. Es decir, ninguno por sí mismo, ninguno en particular, ninguno por sí solo, ninguno aisladamente. Pero sí, en cambio, y mucho, el conjunto, el efecto de conjunto. Veo eso en Martínez Estrada: el arte del cambio de tema. El cambio de tema era su don y a mí es lo único que me importa en el mundo. El arte del cambio de tema, cómo pasar de una cosa a la otra. En eso Martínez Estrada era un genio: hoy, la pampa; mañana, el ajedrez; pasado, Paganini; pasado, Fidel Castro; pasado, Buenos Aires; y así siguiendo, siguiendo, siguiendo. Renuncio con total convicción a la escena del genio en su manía: el genio obsesionado que se enamora de su objeto y ya no lo suelta más. Prefiero a Martínez Estrada, preciso a Martínez Estrada: lo genial es estar hoy acá y mañana allá, leyendo esto ahora y aquello otro después, ocupándose de una cosa en un momento y muy de otra en el siguiente (23-24).

En pocas líneas, este narrador repasó algunos de los principales textos que hoy en día son iconos del pensamiento de Martínez Estrada. Dentro de ese vasto campo, en nuestro trabajo, teníamos el objetivo de corroborar la correspondencia entre parte de su ficción, que muestra una realidad absurda e inverosímil, y dos ensayos relacionados con el arte de escribir y con el arte de jugar al ajedrez, y así, indagar el alcance del concepto de *literatura y representación* que el autor plasmó en sus relatos de imaginación.

Una vez concluido el análisis, observamos una coherencia entre el pensamiento de Martínez Estrada en dos de sus textos ensayísticos póstumos (alejados de la estética de la interpretación nacional y política que lo caracterizó en el campo cultural) y la traslación experimental de sus observaciones a la ficción. Al respecto, Fernández Retamar (1967) agrega:

El paso de Martínez Estrada de un “género” a otro, e incluso de una disciplina a otra –literatura, sociología, historia– no es bastante claro: él va arrastrando consigo una hibridez que, después de todo, es característica de nuestra América, la cual no vive ni el tiempo ni el *tempo* ni las distinciones europeas (110).

Precisamente, nuestra hipótesis se comprueba al observar que en sus ficciones, Martínez Estrada abandona el lugar del crítico moral serio y se inscribe plenamente en el rol del artista que, con mayor libertad expresiva y otro objetivo estético –aunque también deje su impronta ideológica y estética– crea textos bajo la influencia de Kafka (y otros escritores vanguardistas que privilegiaban la elaboración de la técnica antes que focalizarse en el contenido realista), cercanos a la lógica ajedrecista, pero no escribe a modo de mera imitación o repetición mecánica del autor checo. Desde el discurso ensayístico configura una serie de imágenes (profesor, lector crítico, escritor revolucionario, ajedrecista, entre otras), a la vez que hace una apropiación de ciertos temas, rasgos y escenarios creados por Kafka y otros intelectuales que merecieron su atención (Aristófanes, Weil, Thoreau, Heine, Swift, Nietzsche, Gide, Moro, Poe, etc.) para definir su rol de escritor. Luego, traslada todo ese material, resignificado, a sus propias ficciones y lo reelabora en un nuevo contexto de producción. En consecuencia, su literatura es entendida en tanto juego pensado y elaborado, no librado al azar de la inspiración solamente, cuyas reglas son la incertidumbre, la estética del fragmento, la ambigüedad, lo simbólico, la aparición de situaciones absurdas y la novedad en los formatos utilizados, en especial, en sus últimos textos, que un lector competente y participativo debe decodificar (aspecto ya planteado desde los ensayos).

Luego de una lectura atenta, identificamos algunos puntos en común entre la narrativa de Kafka y Martínez Estrada: ambos crean un puente entre el mito y la realidad, pero no les interesa concebir textos como el realismo clásico lo hizo. La literatura, para ellos, puede homologarse a un *ajedrez* irracional y ambiguo, donde mueven continuamente las piezas para crear nuevos sentidos, “pues lo que es absolutamente racional, lo absolutamente real, es lo absurdo (Martínez Estrada 1967: 20)”. En sus relatos predominan obstáculos, intermitencias y distorsiones que impiden una comunicación fluida entre los personajes y entre el narrador y el lector, porque la escritura se encuentra gobernada por la desproporción y la discontinuidad. Los dos conciben la literatura como “el lugar de las contradicciones y de los desacuerdos” (Blanchot 1993: 118); terminan configurando una especie de mitos o cuentos extraordinarios situados en una zona que

estaría más allá de lo verosímil, que se complementa con la impersonalidad y la dinámica del avance-retroceso desarrolladas a partir de las contradicciones reiteradas.

Sin embargo, Kafka y Martínez Estrada son próximos y disímiles al mismo tiempo. Escribieron en contextos diversos, pero hay una proximidad en la divergencia que no sólo tiene que ver con la deuda explícita del autor argentino y con la apropiación de procedimientos, sino con una suerte de óptica respecto del mundo y de la situación existencial de la subjetividad en la historia contemporánea. Tal vez, Kafka y Martínez Estrada, desde distintos lugares, son deudores, a su vez, de un imaginario moderno, cuya creencia en el hombre era total y que la observación de la realidad en la que vivieron, con fenómenos como las guerras, la instalación del Capitalismo y la industria, la Revolución Cubana, etc. se ve mansillada, aplastada, y de allí surge ese pesimismo común que comparten.

Por otra parte, los relatos de Martínez Estrada son el resultado de un trabajo pulido en el tiempo, que moldea la subjetividad del escritor con una serie de recursos estilísticos recurrentes –la ironía, la parodia, la hipérbole y la antítesis–, enmarcados por una aparente ingenuidad moderada por un tono humorístico, absurdo y crítico de realidades alucinadas, que intenta mostrar indirectamente personajes humillados, fracasados, y acciones perversas, usureras o malintencionadas.¹⁸⁵ Los procedimientos que utiliza Martínez Estrada son propios, parten de una poética diferente a la creada por Kafka, un europeo que piensa la literatura desde otro lugar. Como dijo Gabriel García Márquez en su discurso de aceptación del Premio Nobel (“La soledad de América Latina”, 1982), la literatura latinoamericana requiere ir más allá de los métodos convencionales del realismo europeo para expresar una realidad descomunal, “plena de desdicha y de belleza”, que la envuelve. Allí es donde Martínez Estrada está situado y desde allí piensa y escribe, si bien no se inscribió en el realismo mágico pero sí en lo fantástico.

Ello no significa que sus ficciones sean “entretenimientos” frívolos; por el contrario, convocan a leerlos a conciencia, sin dejarse encandilar por la risa que puedan provocar. Por lo tanto, afirma Horacio González, “en sus cuentos, no encontraríamos la débil clave de los ensayos, sino la otra mitad de un hombre que quizás quiso jaquearse como profeta social, mostrando un poco de humor travieso y también la risa sarcástica de la escéptica humanidad” (2007: 178).

¹⁸⁵ El sentimiento de humillación física y moral y la localización espacio-temporal explícita y concreta de los personajes es una variante introducida por Martínez Estrada, como advirtió Adolfo Prieto.

Entre otros aspectos ya señalados, del ajedrez Martínez Estrada rescata la invención de jugadas nuevas: el artista y el ajedrecista deben experimentar a la hora de crear su obra, única y diferente cada vez. Esa máxima la hizo propia y fue perfeccionándose en la serie de cuentos que escribió, hasta llegar a una máxima expresión al final de su vida. De esta manera, en el corpus aparece la representación de imágenes de personajes, sucesos históricos o categorías narrativas a partir de la utilización progresiva de procedimientos cada vez más experimentales, que acompañan, al mismo tiempo, la evolución de la ideología del escritor: del antiperonismo al socialismo cubano.

En primer lugar, el cuento “Sábado de Gloria”, enmarcado en el género fantástico, narra las peripecias de un oficinista porteño, un hombre común, que no logra cumplir sus deseos. La imposibilidad de realizar sus objetivos es relatada en forma lineal, pero está cargada semántica y simbólicamente por fragmentos superpuestos de alusiones y citas histórico-políticas divergentes que acompañan el quiebre del protagonista y manifiestan, a la vez, el antiperonismo del autor.¹⁸⁶

Por su parte, “Marta Riquelme” opera como una *nouvelle* en el que todas las categorías literarias tradicionales están *dislocadas*: género, personajes, sujetos, narrador, etc. Martínez Estrada crea un prólogo que no es tal, ya que el punto inicial del texto (el manuscrito de Marta Riquelme) desaparece o nunca estuvo, con lo cual, plantea una situación ilógica desde el comienzo. La narración, fragmentaria y absurda, no manifiesta una ideología política marcada en este caso, sino que es la representación simbólica de la práctica literaria del propio escritor: las prácticas de Marta son las mismas que realiza Ezequiel en este cuento. En clave metatextual, el prólogo o nota preliminar es una advertencia también, donde el autor presenta una reflexión sobre su identidad literaria.

Finalmente, en *El verdadero cuento del Tío Sam*, Martínez Estrada se une con Siné para armar entre los dos un *cuentito* particular, que sería el punto máximo de la experimentación respecto de su producción cuentística anterior. Ambos muestran una complementariedad entre la palabra y la imagen que, desde la apropiación de un género destinado generalmente a un público infantil, evidencia un compromiso velado con la ideología revolucionaria cubana y un posicionamiento crítico contra el imperialismo, el capitalismo y la explotación militar y económica de los países subdesarrollados.

¹⁸⁶ En palabras de Laura Carugati, el fragmento “debe entenderse sobre todo como la forma finita que hace posible, en virtud de su tendencia a lo infinito, el proceso progresivo e infinito de perfectibilidad. [...] Así se establece el método de la ironía consistente en un progresivo autocrearse y autoanularse que tiende a la superación de la escisión de subjetividad y objetividad en tanto el mundo se concibe como un todo absoluto y viviente” (2010: 270).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1996). "Burocracia". En *Diccionario Enciclopédico Espasa Calpe*. Chile: Espasa Calpe. Tomo 8, 759.
- AA.VV. (2014). "Ensayo". En Óscar Alfredo Agüero (Dir.). *Diccionario de Filosofía Latinoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: <http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/ensayo.htm>
- Adam, Carlos (1968). *Bibliografía y documentos de Ezequiel Martínez Estrada*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Adorno, Theodor W. (1962). "El ensayo como forma". En *Notas de literatura*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel. 11-36.
- (2003). "La posición del narrador en la novela contemporánea". En *Notas sobre literatura*. Madrid: Ediciones Akal.
- Agamben, Giorgio (2008). "¿Qué es lo contemporáneo?". *Laberinto*, December 1. Disponible en: <http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/articles/que-es-lo-contemporaneo/>.
- Aínsa, Fernando (2010). "“¡Atrévete a utilizar el entendimiento!” Reivindicación del ensayo latinoamericano". En Claudio Maíz (Ed.). *El ensayo latinoamericano. Revisiones, balances y proyecciones de un género fundacional*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. 39-58.
- Alfieri, Teresa (1996). "La novela de Martínez Estrada (o los tentadores desvíos de una búsqueda)". En *Actas del Segundo Congreso Internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada*. Bahía Blanca: Fundación Martínez Estrada. 95-99.
- (1998). "La generación del 98 en el ensayismo argentino". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Vol. 577-578. 201-213.
- Altamirano, Carlos (2010). "Introducción al volumen II. Élités culturales en el siglo XX latinoamericano". En Carlos Altamirano (Ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz Editores. 9-27.
- (2013). *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1983). "Martínez Estrada: de la crítica a 'Martín

Fierro' al ensayo sobre el ser nacional". En *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 117-125.

----- (1990). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

----- (2001). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/90449284/Altamirano-Carlos-y-Beatriz-Sarlo-Literatura-Sociedad>

Amícola, José (2008). "Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)". *Olivar*. V.9, N°12.

Anderson Imbert, Enrique (1988). "Kafka y Martínez Estrada". *Nueva revista de filología hispánica*, 36, 1, 467-476.

----- ([1976] 1992). *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila.

Arciniegas, Germán (1979). *Nuestra América es un ensayo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Cuadernos de Cultura Latinoamericana.

Avellaneda, Andrés (2013). "Martínez Estrada. El nacimiento del narrador". En *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba. Cap. III, 143-175.

Bachelard, Gastón (1965) [1997]. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijaíl (1987). "Planteamiento del problema". En *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza. 17-42.

----- (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

----- (2013). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Baltar, Rosalía (2008). "De la *Ley de homenaje* al *Honor civil*: Francisco de Paula Castañeda en el cruce de la colonia y la revolución". *Hispania Sacra*, LX, 122, 557-574.

----- (2012a). "Primeras notas acerca del uso del fragmento en Theodor W. Adorno". En *Actas del Primer Congreso Nacional de estudiantes y graduados de Filosofía: La Filosofía en su contemporaneidad*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades. 1-8.

----- (2012b). "Una partitura para la ejecución del ensayo: tradición y creación del fragmento en Theodor W. Adorno". En Fabiani, Nicolás Luis. *Actas de las XV*

Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense: estética y poética de las artes. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata. 7-12. Disponible en: <http://gie-argentina.weebly.com/>

Barcia, Pedro Luis (1995). "La poesía de Martínez Estrada, una lírica reflexiva". En *Actas del Primer Congreso Internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada*. Bahía Blanca: Fundación Martínez Estrada. 11-29.

Barthes, Roland ([1968] 1970). "El efecto de realidad". En *Lo verosímil*. Traducción de Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

----- (1976). "La lengua plural". En *Crítica y Verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

----- [1965 (1978)]. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila.

----- (1987). "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós. 65-71.

----- (1987). "De la obra al texto". En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós. 73-82.

----- (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

----- (2008). *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de France*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bashkirtseff, María (1977). *Diario de mi vida*. Traducción: Bettina Pla. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Benjamin, Walter (1991). "Dos iluminaciones sobre Kafka". En *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.

----- (1991). "Franz Kafka". En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus.

Bense, Max (2003). *Sobre el ensayo y su prosa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Bensaï, R  da (1987). "Appendix: The essay". In *The Barthes effect. The essay as reflective text*. Foreword by Michèle Richman. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Benveniste, Émile (1977). "El aparato formal de la enunciación". En *Problemas de Ling  stica General II*. México: Siglo XXI. 82-91.

Beraza, Luis (2010). "Ezequiel Martínez Estrada: 'El peronismo es una orgía de sobremesa'". En *Antiperonistas*. Buenos Aires: Javier Vergara. Cap. 11, 191-215.

- Berger, John (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Blanchot, Maurice (1970). "Un habla plural". En *El diálogo inconcluso. Ensayo*. Caracas: Monte Ávila.
- (1993). *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borello, Rodolfo (1979). "Martínez Estrada: la visión fictiva del período peronista". En *Hispanamérica. Revista de literatura*, año VIII, N° 23/24, 153-158.
- (1986). "El ensayo. 1930-1970". En *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Tomo 4, 481-504.
- Borges, Jorge Luis (1974). "El escritor argentino y la tradición". En *Discusión (Obras completas 1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé. 267-274.
- (1975). *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- (2005). "Pierre Menard, autor del Quijote". En *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé. 43-61.
- (2005). "Funes el memorioso". En *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé. 151-165.
- (2005). "Kafka y sus precursores". En *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé. 131-134.
- (2005). "El sueño de Pedro Henríquez Ureña". En *El oro de los tigres*. Buenos Aires: Emecé. 103-104.
- (2005). "Ajedrez". En *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé. 71-72.
- Bourdieu, Pierre (1971). "Campo intelectual y proyecto creador". En Jean Pouillon y otros. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- Brignole, Silvia (1995). "Marta Riquelme como metarrelato". En *Actas del Primer Congreso Internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada*. Bahía Blanca: Fundación Martínez Estrada. 117-121.
- Brignole, Silvia y André de Ubach, Carmen (1996). "Una posible lectura de *Sábado de Gloria*". En *Actas del Segundo Congreso Internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada*. Bahía Blanca: Fundación Martínez Estrada. 112-117.
- Candau, Jöel (2008). *Memoria e identidad*. Traducción de Eduardo Rinesi. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Carugati, Laura (2010). "Algunas consideraciones sobre los antecedentes y transformaciones de la noción de fragmento como categoría estética". En Rearte, Juan L. y Solé, María J. (Eds.). *De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad*.

Buenos Aires: Prometeo. 263-271.

Charle, Christophe (2009). *El nacimiento de los "intelectuales"*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Chartier, Roger (1994). "Figuras del autor", en *El orden de los libros*, Barcelona: Gedisa. 41-58.

Coira, María (2006). "De lecturas y lectores". *Aristas. Revista de estudios e investigaciones. Facultad de Humanidades / UNMdP*. Mar del Plata: EUDEM, Año III, Nº 4, 23-38.

----- (2009). *LA SERPIENTE Y EL NOPAL. Historia y ficción en la novelística mexicana de los 80*. Mérida: El otro el mismo.

Colonna, Vincent (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. París: Éditions Tristram.

De Diego, José Luis (2010). "Los intelectuales y la izquierda en la Argentina (1955-1975)". En Carlos Altamirano (Ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz Editores. 395-416.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari ([1978] 1990). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.

----- (1977). "Rizoma. (Introducción)". En *Mil Mesetas*. Traducción: Casillas, C. y Navarro, V. Valencia: Pre-textos. 8-9, 21, 31-32 y 52.

Devés Valdés, Eduardo (2003). "El ensayo durante un período modernizador: conciencia y expresión". En *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX*. Buenos Aires: Biblos. Tomo II, cap. III.

Domínguez, Marta (Dir.) (2013). *Fantasía e ironía en Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada*. Bahía Blanca: Ediuns.

Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan (2014). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Earle, Peter G. (1996). "Martínez Estrada y Sábato y sus fantasmas". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 547, 51-60.

Eco, Umberto (2013) [1979]. "El lector modelo". En *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Buenos Aires: Sudamericana. 69-89.

----- (1992). "La poética de la obra abierta" y "Análisis del lenguaje poético". En *Obra abierta*. Bs. As.: Planeta-Agostini. 32-61.

Erdman, Gabriel (2005). "El ensayo en la Argentina. Entrevista a Beatriz Sarlo". *El*

Interpretador. Literatura, arte y pensamiento. Buenos Aires, año II, N° 10. Disponible en: <http://www.elinterpretador.com.ar/10ElEnsayoEnLaArgentina-EntrevistaABeatrizSarlo.htm>

Espinoza, Enrique (1969). "Entrevista a Ezequiel Martínez Estrada". En *Leer y escribir*. México: Joaquín Mortiz. Disponible en: http://www.elhistoriador.com.ar/entrevistas/m/martinez_estrada.php

Fabbri, Paolo (2000). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.

Fernández Retamar, Roberto (1967). *Ensayo de otro mundo*. La Habana: Instituto del libro.

----- (2000). "Desde el Martí de Ezequiel Martínez Estrada". En *Concierto para la mano izquierda*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas. 71-83.

Ferrer, Christian (2014). *La amargura metódica. Vida y obra de Ezequiel Martínez Estrada*. Buenos Aires: Sudamericana.

Fiorucci, Flavia (2002). "Los marginados de la Revolución: los intelectuales peronistas (1945, 1955)". En *Proceedings of the 2. Congresso Brasileiro de Hispanistas*, São Paulo. Disponible en: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?>

Foucault, Michel (1985 [1969]). *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.

----- (2014). *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Fundación "Ezequiel Martínez Estrada" (2005). *Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964). Documentos varios de su archivo personal. Epistolario, discursos, notas y textos inéditos*. Material microfilmado. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. CD-ROM.

Gasillón, María Lourdes (2011). "Del naturalismo al neorrealismo: Bernardo Kordon, testigo de su tiempo". *Revista Verba Hispanica*. Ljubljana, N° XIX, 29-40.

----- (2012a). "El verdadero cuento del Tío Sam: el reverso de la historia". En *Actas del V Congreso Internacional de Letras*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Letras. 1349-1355.

----- (2012b). "Modos del ensayo: de la crítica a la ficción narrativa en Ezequiel Martínez Estrada". *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS)*. Año XXI, N° 24, 177-194.

----- (2013). "La narrativa de Ezequiel Martínez Estrada, una experiencia entre fragmentos y laberintos". En *Actas del I Congreso Internacional Nuevos horizontes de Iberoamérica*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Centro Interdisciplinario de

Literatura Hispanoamericana.

----- (2014a). “Ezequiel Martínez Estrada: imágenes del *escritor*, entre el ensayo y la ficción”. En Romano, Marcela (Comp.). *Actas de las II Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras 2013*. Edición literaria a cargo de Virginia Paola Forace. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata. 191-200.

----- (2014b). “Literatura e imagen como expresión ideológica. Una aproximación semiótica a *El verdadero cuento del Tío Sam*”. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS)*. Año XXIII, N° 27, 31-47.

----- (2014c). “‘Marta Riquelme’: cuando lo absurdo es lo real”. *Anclajes. Revista del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas*. Vol. XVIII, N° 2, 48-60.

Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

----- (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.

Gerez, Eduardo F. (2009). “Mujeres marginales en cuentos de Ezequiel Martínez Estrada”. En Nilda M. Flawiá de Fernández (Comp.). *Argentina en su literatura*. Buenos Aires: Corregidor. 89-109.

Ghiano, Juan Carlos (1956). “Martínez Estrada narrador”. *Ficción. Revista-libro bimestral*, N° 4, 146-147.

Gigli, Adelaida (1954). “La poesía de M. Estrada: Oro y Piedra para siempre”. *Contorno*. N° 4, 17-19.

Gilman, Claudia (2010). “Casa de las Américas (1960-1971): un esplendor en dos tiempos”. En Carlos Altamirano (Ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz Editores. 285-298.

Gilman, Claudia (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

González, Horacio (2007). “Teorías del carácter pampeano: mitos de revelación”. En *Restos pampeanos: ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Colihue. Cap. 2, 129-234.

Gramsci, Antonio (2014). *Antología. Volumen 1*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

----- (2014). *Antología. Volumen 2*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Green, Waleska y Bravo, Arturo (2006) [1967]. “Prefacio”. En *Siné & CIA*. Caracas:

Editorial Arte. 9-12. Disponible en: http://www.pagina13.org.br/wp-content/files/Sin__Cia..pdf

Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Haller, Carlos (1995). “Profecía del ser iberoamericano en un relato de Ezequiel Martínez Estrada”. En *Actas del Primer Congreso Internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada*. Bahía Blanca: Fundación Martínez Estrada. 169-176.

Halperin Donghi, Tulio (2005). *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza.

----- (2006). *La larga agonía de la Argentina peronista*. Buenos Aires: Ariel.

----- (2007). *La República imposible (1930-1945)*. Buenos Aires: Emecé.

----- (2010). *Historia argentina 7: la democracia de masas*. Buenos Aires: Paidós.

Hermida, Carola (2000). “‘Ver el esqueleto de la tierra’: Radiografía de la Pampa de Ezequiel Martínez Estrada”. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Mar del Plata, Año IX, N° 12. 99-114.

Hernáiz, Sebastián (2004). “Tácticas y estrategias alrededor de Guantánamo. Sobre El verdadero cuento del Tío Sam de Ezequiel Martínez Estrada y Siné”. *Revista El interpretador – literatura, arte y pensamiento*, N° 2, mayo. Disponible en: <http://www.elinterpretador.net/T%E1cticas%20y%20estrategias%20alrededor%20de%20Guant%E1namo.htm>

Hudson, Guillermo E. (1959). *El ombú y otros cuentos rioplatenses*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Hutnik, Elizabeth (2012). “El ensayo y las prácticas editoriales”. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 21, N° 24, 75-93.

Jackson, Rosemary (1986). “De la ‘Metamorfosis’ de Kafka a la ‘Entropía’ de Pynchon”. En *Fantasy: literatura y subversión*, traducción de Cecilia Absatz, Buenos Aires, Catálogos Editora. Cap. 6, 167.

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Kaminsky, Gregorio (2010). “La cosa Kafka o lo humano des-ganado”. En Gregorio Kaminsky et. al. *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*. Lanús: Ediciones La Cebra. 51-71.

Kohan, Martín (2012). *Bahía Blanca*. Barcelona: Anagrama.

Kristeva, Julia (1978). *Semeiotiké. Recherches pour une sémalyse*. París: Seuil.

- Lamoso, Adriana (2008). "El rostro en el espejo: Ezequiel Martínez Estrada y el símil de una (auto) figuración". *Revista Anclajes*, 12, 143-154.
- Lancelotti, Mario A. (1965). "Martínez Estrada cuentista". *Revista Sur*. N° 295, 55-59.
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge (1986). "La modernización de la crítica. La revista 'Contorno'". En *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Tomo 5, 433-456.
- Mariani, Roberto (1998). *Cuentos de la oficina*. Rosario: Ameghino.
- Martínez Estrada, Ezequiel y Siné (1963). *El verdadero cuento del Tío Sam*. La Habana: Casa de las Américas. Versión trilingüe.
- (1973). *El verdadero cuento del Tío Sam*. Buenos Aires: Schapire Editor.
- Martínez Estrada, Ezequiel y Ocampo, Victoria (2013). *Epistolario: correspondencia entre Victoria Ocampo y Ezequiel Martínez Estrada*. Prólogo y edición de Christian Ferrer. Buenos Aires: Interzona.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1946). "Sarmiento y Martí". *Cuadernos americanos*. N° 4, vol. 28, (jul.-ago.).
- (1952). "Sarmiento y los Estados Unidos". *Cuadernos americanos*. N° 3, vol. 63, (mayo-junio).
- (1956). "Discurso improvisado en la cena ofrecida en el Club Universitario de Bahía Blanca el 18 de enero de 1956". En *Cuadrante del pampero*. Buenos Aires: Deucalion. Disponible en: <http://www.revistacontratiempo.com.ar/estrada.htm>
- (1963a). *En Cuba y al servicio de la revolución cubana. Escritos políticos*. La Habana: Ediciones Unión.
- (1963b). "El Nuevo Mundo, la isla de Utopía y la isla de Cuba". En *Cuadernos Americanos*. Año XXII, Vol. CXXVII, N° 2, 89-122.
- (1965). *Mi experiencia cubana*. Montevideo: El siglo ilustrado.
- (1967). *En torno a Kafka y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.
- (1969). *Sarmiento*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1975). *Cuentos completos*. Madrid: Alianza.
- (1985a). *Panorama de los Estados Unidos*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- (1985b). *Obra poética*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- (1999). *Antología*. Selección de Mirta Cantara y Silvia Nervi. Bahía Blanca: Fundación Ezequiel Martínez Estrada.
- (2005). *¿Qué es esto? Catilinaria*. Estudio preliminar de Fernando Alfón.

Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

----- (2007) [1933]. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Losada.

----- (2008). *Filosofía del ajedrez*. Estudio preliminar de Teresa Alfieri. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

----- (2009). *La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires*. Estudio preliminar de Christian Ferrer. Buenos Aires: Capital Intelectual.

----- (2014). *Conspiración en el país de Tata Batata*. Edición de Ariel Magnus. Buenos Aires: Interzona.

Moliner, María (1998). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

Monteleone, Jorge (1999). *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*. Buenos Aires: El Ateneo.

Morgado, Juan Sebastián (2013). “Ezequiel Martínez Estrada, pensador y ajedrecista”. *ChessBase. Noticias de ajedrez*. Hamburgo, Alemania. Disponible en: <http://es.chessbase.com/post/ezequiel-martnez-estrada-pensador-y-ajedrecista-230913>

Mukarovsky, Jan (2000). “El arte como hecho sígnico”. En Jarmila Jandová y Emil Volek (Ed., introd. y trad.). *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. Santafé de Bogotá: Plaza & Janés Editores Colombia S.A. Cap. II, 88-95. Disponible en: <http://www.bdigital.unal.edu.co>

----- (2000). “Función, norma y valor estéticos como hechos sociales”. En Jarmila Jandová y Emil Volek (Ed., introd. y trad.). Ob. cit. Cap. III, 127-203.

Negroni, María (1999). “Kafka en Otranto”. En *Museo Negro*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Orgambide, Pedro (1970). *Radiografía de Martínez Estrada*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. N° 7.

----- (1985). *Genio y Figura de Ezequiel Martínez Estrada*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

----- (1997). *Un puritano en el burdel. Ezequiel Martínez Estrada o el sueño de una Argentina moral*. Rosario: Ameghino.

Pastecca (1990). *Dibujando caricaturas*. Barcelona: Ediciones CEAC.

Piñeiro Iñíguez, Carlos (2014). “La vertiente socialcristiana en la conformación del ideario peronista”. *Forjando. Revista del Centro de Estudios e Investigaciones Arturo Jauretche*, año 3, N° 7, 42-49. Disponible en: http://www.gustavomarangoni.com/multimedia/files/forjando_07_v04.pdf.

Prieto, Adolfo (2013). “Martínez Estrada. El narrador y el lenguaje del mito”. En *Estudios*

- de literatura argentina*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. 129-149.
- Rabasa, Mariel (2010). "Desvestir documentos / desnudar tensiones: la crítica genética en un ensayo de Martínez Estrada". En Claudio Maíz (Ed.). *El ensayo latinoamericano. Revisiones, balances y proyecciones de un género fundacional*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. 69-77.
- Rancière, Jacques (2003). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Traducción de Núria Estrach. Barcelona: Laertes.
- Rest, Jaime (1965). "Evocación de Martínez Estrada". *Revista Sur*. N° 295, 69-72.
- (1982). "Primer ensayo: Sarmiento y la comprensión de la realidad". En *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 11-34.
- (1982). "Segundo ensayo: Martínez Estrada y la interpretación ontológica". En *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 35-56.
- (1991). *Conceptos de literatura moderna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rígano, Mariela (2012). "Marta Riquelme: narración ausente de un destierro". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital. Artes, letras y humanidades*. Año I, N° 2, 145-153.
- Rivera, Jorge B. (1986). "El ensayo de interpretación. Del centenario a la década de 1930". En *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Tomo 3, 433-456.
- Robledo, Beatriz H. (2011). "El mundo no es como lo pintan. Literatura e ilustración". En *La literatura como espacio de comunicación y convivencia*. Buenos Aires: Lugar Editorial. 145-160.
- Rojas, Rafael (2010). "Anatomía del entusiasmo. Cultura y Revolución en Cuba (1959-1971)". En Carlos Altamirano (Ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz Editores, 45-61.
- Rogers, Geraldine (2007). "La caricatura como crítica de arte: humor y experimento lingüístico de *Caras y Caretas* a *Martín Fierro* vanguardista". *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Mar del Plata, año 16, N° 18, 115-137.
- Romano Sued, Susana (2006). "*Marta Riquelme* de Martínez Estrada: genealogías, linajes e intertextos. Memoria, Crítica y Hospitalidad". *Revista de la Biblioteca Nacional. La crítica literaria en la Argentina*, 4-5. 244-258.
- Saítta, Sylvia (2007). *Hacia la revolución: viajeros argentinos de izquierda*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sarlo, Beatriz (1999). "El país de no ficción". *Clarín*, "Zona", Buenos Aires, 26 de septiembre.

----- (2011). "Ese polemista incansable". *La Nación*, "Opinión", Buenos Aires, 12 de marzo. 39.

Sartre, Jean Paul (2008) [1948]. *¿Qué es la literatura? Situations, II*. Buenos Aires: Losada.

Sarmiento, Domingo Faustino (2007) [1850]. *Argirópolis*. Estudio preliminar de Adriana Amante. Buenos Aires: Losada.

Scarano, Mónica (2010). "El ensayo como interpelación. Notas sobre ensayo, cultura y política en América Latina". En Claudio Maíz (Ed.). *El ensayo latinoamericano. Revisiones, balances y proyecciones de un género fundacional*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. 149-159.

----- (2012). "Notas sobre ensayo, cultura y modernidad en Latinoamérica". *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 21, N° 24, 95-115.

Sebreli, Juan J. (1960). *Martínez Estrada: Una rebelión inútil*. Buenos Aires: Palestra.

----- (1997). "Los relatos de Bernardo Kordon". En *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Buenos Aires: Sudamericana.

Solari, Herminia (2005). "Hudson, Martínez Estrada y las Marta Riquelme". *ANALES de la Universidad Metropolitana*, 5, 2, 91-103.

Stratta, Isabel (1995). "Ezequiel Martínez Estrada: para una poética del relato". En *Actas del Primer Congreso Internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada*. Bahía Blanca: Fundación Ezequiel Martínez Estrada. 238-241.

Tarcus, Horacio (2009). *Cartas de una hermandad. Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg*. Buenos Aires: Emecé.

Verón, Eliseo (1995). *Semiosis de lo Ideológico y del Poder. La mediatización*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Viñas, David (1954). "La historia excluida: ubicación de Martínez Estrada". *Contorno*, N° 4, 10-16.

----- (1974). "Profecía, heterodoxia y progresismo: Martínez Estrada". En *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte. 92-97.

----- (1996). *Literatura argentina y política*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (1998). *De Sarmiento a Dios: viajeros argentinos a USA*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Viñas, Ismael (1954). "Reflexión sobre Martínez Estrada". *Contorno*, N° 4, 2-4.
- Weinberg de Magis, Liliana (1992). *Ezequiel Martínez Estrada y la interpretación del Martín Fierro*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Weinberg, Liliana (2004a). "Ezequiel Martínez Estrada: lo real ominoso y los límites del mal". En Noé Jitrik (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé. Vol. 9, 403-429.
- (2004b). "Para pensar el ensayo". En *Ensayo e historia intelectual*. México: CIALC-DGAPA-UNAM. Disponible en: <http://www.cialc.unam.mx/ensayo/primer.htm>
- (2007). "El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma". *Cuadernos del CILHA*, año 8, N° 9, 110-130.
- (2012). "El lugar del ensayo". *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 21, N° 24, 13-36.